



MESTRADO
DESIGN GRÁFICO E PROJETOS EDITORIAIS

Os recursos narrativos metaficcionais na expansão da audiência do álbum ilustrado: Um estudo a partir dos prémios *Jabuti* e do *Prémio Nacional de Ilustração*.

Najla Carolina Storck Leroy

M

2017



AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Rui Vitorino Santos, pela orientação e por sua tese que inspirou e auxiliou este estudo.

Agradeço aos meus pais e às minhas irmãs, pela compreensão em relação à distância e pelo afeto que ajudaram a torná-la menor.

Agradeço ao Evandro, por acreditar em meus sonhos e me acompanhar nesta viagem.

Agradeço às mulheres que conheci nessa jornada, pela amizade, apoio e carinho.

E agradeço à cidade do Porto, pela sensação de estar em casa.

RESUMO

Palavras-chave

Álbum ilustrado

Audiência Intergeracional

Recursos Narrativos

Pós-modernismo

Radical Change Theory

Os álbuns ilustrados, apesar de tradicionalmente concebidos para crianças, apresentam a presença do adulto não só no acesso e mediação, mas também como alguém que o consome para sua própria satisfação.

O presente trabalho visa conhecer este objeto deste estudo, um artefato complexo em que seus componentes não separáveis: palavra, imagem e suporte interagem para transmitir o sentido do álbum. Como também compreender como os conceitos do Pós-modernismo, *Radical Change Theory* e Metaficção atuam neste conjunto de recursos narrativos do álbum ilustrado e transformam sua estrutura, formato e consequentemente a exigência da recepção leitora, de forma que o leitor adquire uma posição mais ativa e é convidado a interpretar ou mesmo ser co-autor da narração, contrariando uma suposição generalizada de que os álbuns ilustrados são objetos *simples*.

Estas transformações no álbum ilustrado, objeto de natureza aberta a inovações, desafiam o público e o aproximam a um público alargado, em grande medida devido à diluição de suas fronteiras etárias convencionais que oferecem diferentes oportunidades de leitura para adultos e crianças, fatores que consideramos relevantes na amostra de álbuns ilustrados que utilizamos nesta dissertação.

ABSTRACT

Palavras-chave

Picturebook

Crossover

Narrative Resources

Postmodernism

Radical Change Theory

Picturebooks, besides being made for children, are also for adults not only as a mediator but as one who consumes consumes them as recreation.

The present work intends to learn about this object, a complex artifact that has components such as words, images and surface to convey a message. At same time we pretende to understand how the concepts of Postmodernism, the *Theory of Radical Changes*, and Metafiction act in this group of narrative features that act on picturebooks, transforming their structure, format and consequently the reader response, in a way that he have active position, invited to interpret and become the co-author of the narrative, contradicting the general idea that picture books are simple objects.

These transformations in picture books, a subject of open nature for innovations, challenge the reader and approach a wider audience, largely because of the dilution of conventional age limits that offer different reading opportunities for children and adults, factors that we consider relevant in the choice of the picturebooks presented on this dissertation.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	08
----------------------	----

CAPÍTULO 1

O ÁLBUM ILUSTRADO

1.1. O que é o álbum ilustrado?	12
Designação	12
Categorização	13
1.2 Materialidade	14
Formato	16
Capa, título e contracapa	17
Guardas	18
Folha de rosto	18
Páginas e dupla-páginas	19
Tipografia	20
1.3 Características das ilustrações	20
Composição das ilustrações	21
Molduras	22
Qualidade das ilustrações	23
Originalidade	23
Valor estético	23
Capacidade de execução técnica e soluções de composição	24
Expressão de conceitos	24
1.4 Características textuais	24
1.5 Álbuns ilustrados sem texto	26
1.6 Relação palavra, imagem e suporte	28
1.7 Audiência do álbum ilustrado	29

CAPÍTULO 02

RECURSOS NARRATIVOS NO ÁLBUM ILUSTRADO

2.1 Introdução	33
2.2 Aspectos formais	33
Mensagens linguísticas e visuais	33
Relação formal entre texto-imagem na dupla-página	34
2.3 Aspectos espaciais e temporais	36

	Ambientação e espacialidade	36
	Temporalidade e movimento na imagem individual	37
	Sucessividade e simultaneidade	38
	Temporalidade e movimento na interação entre as imagens.	39
	Temporalidade e movimento na relação com o suporte	39
	Temporalidade e movimento na relação entre imagens e texto	40
2.4	Aspectos semânticos e narrativos	42
	Tipos de funções	42
	Relações semânticas entre texto e imagens	43
	Perspectiva narrativa	44
	Figuras de linguagem.	46
	Metaficção	46
	<i>Nonsense</i>	46
	Ironia	47
	Intertextualidade	47
2.5	Recursos narrativos metaficcionais.	48
	Álbum ilustrado pós-moderno	49
	Indeterminação	50
	Fragmentação	50
	Descanonização	50
	Ironia	51
	Hibridização	51
	Desempenho e participação	51
	<i>Radical Change Theory</i>	53
	Interatividade.	54
	Conectividade	54
	Acesso	55

CAPÍTULO 03

EXPANSÃO DA AUDIÊNCIA DO ÁLBUM ILUSTRADO

3.1	Audiência do álbum ilustrado	57
3.2	O álbum ilustrado <i>crossover</i>	59

CAPÍTULO 4

OBJETOS DE ESTUDO

4.1	Introdução	65
	Enquadramento.	65
	Motivação e escolha da amostra	66
	Prêmios e álbuns	68

	<i>Prêmio Jabuti</i>	68
	<i>Prêmio Nacional de Ilustração (PNI)</i>	70
4.2	Metodologia de análise	72
	Referências de metodologias de análise do álbum ilustrado.	72
	Desenho da estrutura da ferramenta de análise	73
	Análise descritiva e interpretativa	74
	Análise crítica dos recursos narrativos metaficcionais.	75
4.3	Análises descritiva e interpretativa	78
	<i>Prêmio Jabuti</i>	78
	2016 - <i>O barco dos sonhos</i>	78
	2015 - <i>A força da palmeira</i>	82
	2014 - <i>Bárbaro</i>	85
	2013 - <i>Tom</i>	89
	2012 - <i>Mil e uma estrelas</i>	91
	<i>Prêmio Nacional de Ilustração</i>	93
	2016 - <i>Sonho com asas</i>	93
	2015 - <i>Dança</i>	95
	2014 - <i>Capital</i>	98
	2013 - <i>Uma escuridão bonita</i>	100
	2012 - <i>A cadeira que queria ser sofá</i>	103
4.4	Análise crítica dos recursos narrativos metaficcionais	107
	Indeterminação	107
	Fragmentação	110
	Descanonização	112
	Ironia	114
	Hibridização.	118
	Desempenho e participação	121
	Interatividade	125
	Conectividade.	128
	Acesso	131
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
	BIBLIOGRAFIA	138

INTRODUÇÃO

O objeto central deste estudo, o álbum ilustrado, foi escolhido como tema de dissertação em decorrência da admiração e da experiência positiva da pesquisadora em relação a esse artefato, do qual representa um exemplo de consumidora adulta. O interesse em empreender uma análise mais aprofundada e obter maior compreensão teórica sobre os álbuns ilustrados foi despertado, especialmente, pelas inúmeras possibilidades narrativas provenientes das relações entre seus principais elementos, como a materialidade, as ilustrações e os textos.

Em um primeiro momento, este trabalho pretende compreender as características dos principais componentes do álbum ilustrado, de que formas elas interatuam para transmitir uma mensagem e qual o papel do leitor na percepção dessas relações.

Em seguida, a autora explora os recursos narrativos presentes nos álbuns ilustrados que potenciam a experimentação e rompem com as narrativas canônicas, a contribuir para que esse tipo de artefato, normalmente associado à literatura infantil, possa ser considerado como pertencente à literatura universal, sem restrições de faixa etária.

Esta intenção de expansão da audiência do álbum ilustrado está subjacente aos objetivos pretendidos neste estudo, que busca responder às seguintes questões:

- Como a influência do pós-modernismo, da metaficção e da cultura pós-digital contemporânea evidenciada pela *Radical Change Theory* (DRESANG, 2008) atuam sobre os recursos narrativos do álbum ilustrado e estimulam uma recepção mais ativa, na qual o leitor conecta as informações e configura um novo tipo de leitura pós-moderna?
- Qual o papel dos diferentes recursos narrativos metaficcionais encontrados na amostra selecionada de álbuns ilustrados, premiados no Brasil e em Portugal, na construção de significados que extrapolam o público histórico do álbum ilustrado – a criança?
- Que recursos narrativos metaficcionais adotados pelos criadores têm o potencial de expandir sua audiência e possibilitar a reflexão sobre o álbum ilustrado enquanto artefato intergeracional?

Ao buscar as respostas para essas questões, o presente trabalho pretende, então, perceber como a presença dos recursos narrativos metaficcionais influenciados pelo pós-modernismo e a Radical Change Theory enriquecem o álbum ilustrado com as múltiplas possibilidades de significados e diferentes níveis de decodificação na sua leitura.

Para responder às perguntas colocadas e cumprir os objetivos estabelecidos, torna-se necessário compreender de forma mais clara o objeto de estudo – o álbum ilustrado. Para tal, este trabalho foi dividido em quatro capítulos.

O primeiro capítulo procura definir a terminologia mais adequada para designar esse artefato, bem como categorizá-lo em relação a outros tipos de livros. Para isso, fez-se necessário compreender as particularidades do objeto “álbum ilustrado”, nomeadamente a materialidade do suporte, as características das ilustrações que o compõem e também suas características textuais, mesmo quando não existe texto; e, por fim, entender como estes elementos se relacionam e interagem entre si para emitir uma ou mais mensagens.

A utilização de texto e ilustração num mesmo suporte e dos diferentes mecanismos que possibilitam a cooperação ou complementaridade entre esses elementos são essenciais para a compreensão total da maior parte das narrativas. Essa característica peculiar fez com que, ao longo da sua história, o álbum ilustrado tenha sido utilizado com frequência como suporte na aprendizagem da literacia verbal e visual. Por outro lado, esse uso marcou a sua audiência histórica: o público infantil; menos experiente no ato da leitura, a criança encontra no álbum ilustrado um veículo pedagógico e potenciador da imaginação que lhe possibilita desenvolver suas competências cognitivas.

À medida que esses leitores se tornam mais independentes, a percepção das mensagens se expande e as possibilidades de interpretação aumentam, de maneira que a evolução no processo de leitura o torna cada vez mais convidativo devido à decifração de novos sentidos. Adentrar na pesquisa sobre o álbum ilustrado foi como assumir o papel de um pré-leitor, e a evolução do estudo ocorreu de maneira similar à aquisição de experiência literária e interpretativa por parte de um público iniciante.

O segundo capítulo aborda as interações entre as linguagens visual e verbal presentes nos álbuns ilustrados, inseridas no respectivo suporte, e pretende compreendê-las por meio da análise de seus elementos formais, temporais e espaciais e seus aspectos semânticos e narrativos, a partir dos quais palavra e imagem estabelecem funções e relações.

Além das atribuições canônicas, transformações contemporâneas como o pós-modernismo e a influência digital, ao incidir sobre o álbum ilustrado, influenciaram seus recursos narrativos e transformaram sua estrutura, formato e exigências da recepção. Como a leitura do álbum ilustrado é resultado da relação estabelecida entre palavra-imagem-suporte, e a comunicação entre esses elementos e o leitor resulta do diálogo entre o que eles dizem e o que omitem, cabe ao leitor conferir-lhes sentido e construir a narrativa; e o fato desta ser, em muitos dos casos, aberta, aumenta ainda mais as possibilidades interpretativas.

O terceiro capítulo desta pesquisa trata, em sua primeira parte, do papel ativo do leitor na produção do significado de como diferentes tipos de leitores absorvem diferentes mensagens a partir do mesmo material. Em seguida, são abordadas as transformações sociais, culturais e tecnológicas decorrentes do pós-modernismo e da influência digital, responsáveis por conferir ao álbum ilustrado uma nova definição de audiência ao expandir-se para um público intergeracional, em que o adulto deixa de ser mero provedor de acesso e mediador e se torna um consumidor ativo por seu próprio prazer.

Após a consciencialização sobre as características que definem o objeto de estudo e o situam numa posição peculiar dentro do universo do livro, partimos para o quarto capítulo deste estudo, que tem como propósito analisar os cinco últimos álbuns ilustrados agraciados com o Prêmio Jabuti, no Brasil, e com o Prêmio Nacional de Ilustração, em Portugal. Um dos principais motivos para a escolha dos referidos exemplares para a realização da análise foi o fato de sua qualidade ter sido devidamente validada por um corpo de jurados, garantindo sua legitimação dentro do campo da literatura infantil e da ilustração.

Apesar dos prêmios reconhecerem essas obras como adequadas ao público infantil e juvenil, e da reação desses leitores ser uma das componentes avaliativas do álbum ilustrado, é possível considerar que os exemplares premiados tenham sido enquadrados em perspectivas adultas se atentarmos, por exemplo, ao fato do corpo de jurados ser constituído apenas por pessoas dessa faixa etária.

A amostra composta por dez álbuns ilustrados será utilizada como caso de estudo, por meio do qual se tentará compreender como as características contemporâneas influenciadas pelo pós-modernismo e pela cultura digital atuam sobre os recursos

narrativos deste tipo de artefato e promovem a expansão de sua audiência. Para isso, fez-se necessário elaborar um instrumento de análise com base em ferramentas já existentes e utilizadas por outros investigadores.

O instrumento metodológico de análise dos objetos selecionados baseia-se no desenho das ferramentas de análise utilizadas por David Lewis (2001), Cecília Diaz Ortega (2005), Sophie Van der Linden (2011) e Rui Santos (2015), devidamente adequado à especificidade deste estudo.

A análise será feita em duas etapas: a primeira, descritiva e interpretativa, consiste no exame de cada álbum ilustrado como um todo e na recolha de informações sobre os elementos que o compõem e suas relações formais, temporais e semânticas; a segunda consiste numa avaliação crítica direcionada às características pós-modernas essenciais descritas por Lewis (2001): indeterminação; fragmentação; descanonização; ironia; hibridização; desempenho e participação, e àquelas instituídas pela perspectiva da *Radical Change Theory* de Dresang (2008): interatividade, conectividade e acesso.

As características levantadas na análise crítica serão utilizadas para confirmar a presença de recursos metaficcionais, que ao potenciarem, por exemplo, o estabelecimento de múltiplos níveis de significados, ou oferecerem ao leitor/observador maior responsabilidade na decodificação, propiciem uma participação mais ativa na sua leitura. Esses fatores, entre outros, é que, na perspectiva proposta, são capazes de promover a expansão da audiência do álbum ilustrado e ao mesmo tempo uma aproximação à intergeracionalidade dos mesmos.

Por fim, nas considerações finais, será apresentada uma consolidação das observações realizadas, com base na análise das características encontradas na avaliação crítica dos álbuns ilustrados, no intuito responder aos objetivos desta dissertação.

A realização desta pesquisa, além da curiosidade e de um interesse subjetivo pelo assunto, derivou também da busca pessoal e profissional por um conhecimento que possa contribuir, futuramente, para o desenvolvimento de novos projetos no âmbito das narrativas ilustradas.

CAPÍTULO 1

O ÁLBUM ILUSTRADO

1.1 - O que é o álbum ilustrado?

Designação

Para o desenvolvimento desta pesquisa, foi necessário determinar previamente a terminologia a ser utilizada para designar o objeto conceituado aqui como álbum ilustrado, visto que o foco do trabalho são obras nas quais a mensagem é emitida através da relação entre texto, imagem e suporte.

Como objetos de estudo, foram escolhidos um livro brasileiro e um português premiados em concursos nacionais, que se enquadram na definição supracitada. No entanto, apesar de falarem a mesma língua, os dois países utilizam termos diferentes para definir esse artefato. No Brasil, na ausência de uma nomenclatura específica, utiliza-se normalmente o termo “livro ilustrado” para caracterizar obras em que o texto não é capaz de transmitir uma mensagem por si só e depende da articulação com as imagens para a produção do sentido.

Já em Portugal, o termo “livro ilustrado” refere-se ao tipo de obra que no Brasil é denominada “livro com ilustração”, no qual a narrativa é sustentada pelo texto, predominante em relação às ilustrações; estas, algumas vezes, funcionam apenas como elementos decorativos e podem não ser necessárias para a compreensão da mensagem.

A imprecisão do termo para designar o objeto deste estudo também é evidente em Portugal, onde críticos, investigadores, escritores ou ilustradores utilizam expressões como: “álbum”, “álbum narrativo” ou “álbum ilustrado”.

Tanto no Brasil quanto em Portugal, o termo “álbum” não se aplica unicamente ao livro em que as ilustrações e o texto interagem para transmitir uma narrativa, sendo usado também para designar álbuns fotográficos, álbuns fonográficos, álbuns de figurinhas ou de banda desenhada. Portanto, assim como Santos (2015), ao longo deste trabalho optou-se pela utilização do termo “álbum ilustrado” para designar o objeto de estudo, referenciado no termo francês “album” e na presença da ilustração, característica marcadamente diferenciadora para uma definição mais precisa do tipo de obra analisada, além de mais abrangente e passível de compreensão nos dois territórios.

Categorização

Após a definição do termo “álbum ilustrado” para designar o objeto de estudo, é necessário diferenciá-lo dos outros artefatos impressos que também possuem imagens no âmbito da literatura infantil que, de acordo com Santos (2015), podem ser

“de cariz informativo ou pedagógico (enciclopédias, livros de apoio à educação, atlas, livros de divulgação científica, etc.), de atividades (escolares, lúdicos, pintura, desenho, etc.), literários (romance, poesia, ficção, contos, peças de teatro, etc.), livros ilustrados, álbuns ilustrados, livros-jogo, livros pop-up, banda desenhada, novelas gráficas, entre outros” (SANTOS, 2015:23).

Ramos (2011) classifica este tipo de edição destacando:

“a capa dura, o formato grande (ou diferente), variando de acordo com o conteúdo e com os objetivos da edição, a publicação num papel de qualidade superior, visível na gramagem elevada, o reduzido número de páginas, a presença abundante e profusa de ilustrações, a impressão em policromia, permitindo uma amplitude quase infinita no que aos jogos de cores diz respeito, a presença de um texto de reduzida extensão apresentando com caracteres de grande dimensão (e, às vezes, de tamanho variável) e, finalmente, a qualidade e o cuidado com o design gráfico da publicação, alvo de um investimento particular” (RAMOS, 2011:19).

Contudo, a existência de álbuns ilustrados que não possuem essas características de edição faz com que esse tipo de caracterização seja problemática. Concordamos com Sotto Mayor (2014) ao dizer que “o que realmente importa é a relação verbo-pictórica e não tanto as características de edição” (SOTTO MAYOR, 2014:97); porém,

acrescentamos que as características do artefato, tanto do ponto de vista do objeto como de sua organização interna, e as relações que estabelecem com texto e imagem, também assumem papel importante durante a transmissão desta mensagem.

Nikolajeva & Scott (2011) categorizam o álbum ilustrado a partir das relações semânticas estabelecidas entre o texto e a imagem:

- Álbum ilustrado simétrico - duas narrativas mutuamente redundantes;
- Álbum ilustrado complementar - palavra e imagem preenchem uma a lacuna da outra;
- Álbum ilustrado “expansivo” ou “reforçador” - a narrativa visual apoia a verbal, e a narrativa verbal depende da visual;
- Álbum ilustrado de “contraponto” - duas narrativas mutuamente dependentes;
- Álbum ilustrado “siléptico” (com ou sem palavras) - duas ou mais narrativas independentes entre si.

Essas relações semânticas estabelecidas entre texto e ilustração são definidoras para a compreensão do objeto desta pesquisa, e serão aprofundadas no capítulo sobre os recursos narrativos no álbum ilustrado. Porém, antes de partir para o estudo das relações verbo-pictóricas é necessário analisar as características individuais das ilustrações e dos textos utilizados, assim como as características materiais que compõem este complexo artefato.

1.2 - Materialidade

O álbum ilustrado é um artefato completo, pensado em sua totalidade. O suporte atua como um espaço narrativo e requer a apreciação de formas, texturas e ritmos. A relação entre as partes contribuem para a apreensão do todo e, assim como as características textuais e visuais, “os elementos não-textuais criam um estado de espírito ou uma atmosfera nos álbuns ilustrados que não são apenas partes ou componentes separáveis” (NODELMAN, 1988:41).

Durante a sua concepção, o álbum ilustrado pode seguir as intenções do ilustrador ou as exigências ligadas à fabricação e comercialização consoante algumas estratégias de marketing, tendo em conta o papel dos mediadores. Como também pode ser um campo para a experimentação:

“as potencialidades do álbum parecem torná-lo particularmente sensível e aberto à inovação gráfica. A diversidade e a multiplicidade verificáveis resultam das também diversas formas de atuação do design” (FONSECA, 2013:69).

Sendo assim, o profissional designer é apresentado como um terceiro agente no planeamento do álbum ilustrado, responsável por decisões muito importantes para a leitura e compreensão do livro, como no caso dos paratextos. Muitos ilustradores executam a função de designer na produção do livro, pois também possuem formação na área.

Santos (2015) apresenta o termo utilizado acima como uma designação criada por Gérard Genette, que em 1987 se referiu a “esses textos gerados pelo autor ou pelo editor, que existem para além do texto primário ou na sua zona fronteira, como paratextos (seuils), que podem ser divididos em duas categorias:

- Peritexto – Os elementos que estão contidos no livro-objeto e que podem ser a capa do livro (título, ilustração, subtítulo, nome do autor, editora, ilustrador), contracapa (autor, biografia do autor, outros livros, etc.), guardas, folha de rosto, índice, prefácio, epígrafe, notas de rodapé, dedicatórias, bibliografia, entre outros.
- Epitexto – Os elementos que fazem parte da história do livro mas que não estão incluídos fisicamente nele, que são histórias privadas quando se referem a notas ou esboços, diários de apontamentos, imagens, etc., e histórias públicas quando se referem a entrevistas, catálogos de editoras, resenhas em jornais, entre outros” (SANTOS, 2015:114).

A aparência física influencia nosso primeiro contato com o artefato, nos atrai, instiga a abri-lo, a “entrar no livro” e orienta nossas expectativas em relação à história. Segundo Nodelman (1988),

“nossa expectativa define nossas atitudes com as histórias que o livro contém; e os artistas dos álbuns ilustrados podem, portanto, usar as expectativas convencionais para dar o tom e implicar, às palavras que ilustraram, a atitude que desejaram” (NODELMAN, 1988:43).

Formato

Os álbuns ilustrados podem ser encontrados em uma grande variedade de formatos. É uma característica importante à qual estão ligadas informações estéticas sobre a dimensão, tamanho ou modelo. O formato pode ser imposto pela editora, por uma limitação produtiva ou ser definido pelo criador do artefato, adequando-se ao estilo pessoal de cada um e a seu objetivo. O formato do álbum determina a organização das imagens e a localização do texto, que são determinantes para a expressão do conteúdo e afetam a apreciação do leitor.

O manuseio varia em função dos diversos tamanhos; Linden (2011) identifica três categorias:

“livros que abertos são segurados facilmente com uma mão, como os de bolso; livros que podem ser pegos com uma mão quando fechados, mas que seguramos com as duas durante a leitura; livros que pegamos com as duas mãos e devem ser lidos com algum suporte. Essa distinção permite determinar espaços e margens que precisam ser reservados para as mãos do leitor” (LINDEN, 2011:55).

Além do manuseio, os tamanhos agregam valor aos efeitos que os livros pretendem produzir; um livro pequeno limita o ilustrador e a técnica. Ao ser lido, requer uma leitura mais intimista e tendemos a esperar delicadeza e encanto, enquanto livros com dimensões superiores a trinta centímetros permitem efeitos espetaculares, em que o leitor pode sentir-se inserido na ilustração; formatos estreitos verticais são mais inusitados, e o formato horizontal acentua o efeito panorâmico.

Os formatos podem ser verticais, onde as imagens aparecem normalmente separadas uma das outras; horizontais, mais recorrentes nos álbuns ilustrados que permitem uma composição semelhante a um palco de teatro ou cinema e favorecem a expressão sequencial de tempo e movimento; quadrados, que ao serem abertos tornam-se horizontais; além de formatos irregulares, que extrapolam a limitação das linhas retas e se adequam à ideia do criador.

Entre os formatos irregulares, destacamos o formato acordeão “com dobraduras horizontais à maneira dos cadernos chineses, (que) permitem um jogo entre a separação em páginas duplas e a sequência da tira de papel” (*idem*:54).

Capa, título e contracapa

A capa é, acima de tudo, o primeiro contato com o livro, seja ele um álbum ilustrado ou não. No caso de um álbum ilustrado, ela pode funcionar como uma janela para o interior do livro e oferecer uma amostra da história que virá.

A capa encarrega-se da função de envolvimento físico do livro; nela podem estar presentes as preocupações de marketing, uma imagem que se repete no interior do álbum ilustrado que antecipa o enredo ou uma imagem original que pode estabelecer diversas relações com o conteúdo que está por vir, o estilo da ilustração e o gênero do álbum. Fornece as primeiras pistas sobre o discurso, que podem introduzir a história ou mesmo contrapô-la, e também é responsável pela primeira impressão de simpatia, ou não, pelo livro.

Todos os elementos da capa devem estar em consonância: nome do autor, da editora, da coleção ou série, subtítulo, imagem, tipografia, etc. Além de estabelecer essa relação compositiva do layout, Linden (2011) acrescenta que o título de um álbum ilustrado não pode estar dissociado da imagem de capa e que “ele obedece a qualquer tipo de vínculo texto-imagem, com suas relações de redundância, complementaridade ou contradição (*idem*:58)”, relações estas que serão abordadas adiante.

Segundo Nikolajeva e Scott (2011), os títulos mais tradicionais de álbuns ilustrados são chamados de nominais, os quais incluem o nome do personagem principal. Podem ser encontrados nomes dos personagens coletivos, o nome do personagem combinado com um lugar ou um objeto central da história. Há também o chamado título narrativo, que resume a essência da história e, assim como a imagem da capa, o título também pode contradizer a narrativa.

Em muitos álbuns a capa se relaciona com a contracapa de maneira que, ao abrir o livro, a ilustração aparece por inteiro. Além dessa relação provocadora, que desperta no leitor, já ao pegar o livro, a intenção de virá-lo e ver o que se encontra atrás, na contracapa tradicionalmente podem ser encontradas informações referentes à narrativa como resumo, dados biográficos e informações técnicas e legais que os livros devem conter (código de barras, ISBN, etc.). Durante muito tempo a contracapa foi usada somente para esse intuito, mas ultimamente muito autores têm extrapolado e utilizado esse espaço como fim do livro ou para inserir informações complementares à narrativa.

Guardas

A função material das guardas em um livro é ligar o miolo à capa. Além dessa função material, no entanto, muitos criadores de álbuns ilustrados as têm explorado como paratexto adicional e contributo para a história, apresentando a atmosfera, personagens e pré-registos, ampliando assim as funções e possibilidades dessas estruturas. Existem ainda guardas coloridas, que conduzem o leitor dentro de uma coerência estética e ajudam a dar o tom à história;

“Algumas páginas de guarda decorativas trazem motivos que se repetem. Lembram o papel de parede, com o qual a página de guarda tem uma ligação histórica, já que até o século XVIII ambos eram fabricados pelos dominotiers, como eram chamados os fabricantes de papéis marmorizados que revestiam alguns jogos” (LINDEN, 2011:59).

Às vezes as guardas apresentam a personagem ou a retratam a exhibir diversas ações. Podem conter imagens inéditas que poderiam estar na narrativa, ou ainda imagens que não são meramente decorativas, mas que adicionam informações relevantes e até mesmo influenciam a interpretação da história.

Na maioria dos álbuns ilustrados, as guardas iniciais e finais são idênticas. Uma guarda produzida com atenção aos detalhes pode conduzir o leitor em um jogo de observação, sendo utilizada para enfatizar as mudanças que ocorreram ao longo do livro.

Folha de rosto

Também chamada de “frontispício”, na folha de rosto são apresentadas as convenções editoriais: título, autor, ilustrador, tradutor, editora. Pode conter também alguma imagem do interior do álbum ilustrado que antecede a narrativa, propiciando uma orientação para a leitura ou sugerindo uma interpretação.

Páginas e dupla-páginas

“O miolo do álbum ilustrado composto por cadernos é o habitat principal da história. É lá que o texto e a ilustração residem e coabitam. A escolha do formato da página, o papel, o acabamento, a grelha de paginação e a forma como a página de entrada se transforma numa dupla-página são algumas das características definidoras do álbum ilustrado” (SANTOS, 2015:117).

O papel utilizado atua no sentido da visão e do tato. Noldeman (1988) diz que a escolha do papel influencia a atitude do leitor em relação aos eventos retratados nas imagens impressas sobre ele. Se o papel for brilhante ele proporciona mais clareza às cores impressas, mas isso pode gerar um distanciamento uma vez que o brilho torna mais difícil a concentração em objetos específicos que foram retratados. Já o papel texturizado convida o leitor a tocá-lo e propicia uma relação de envolvimento e intimidade. Nele são mais fáceis de trabalhar os níveis de luz e sombra, permitindo chamar a atenção para um ponto específico.

Papeis cartonados possuem maior resistência e são geralmente aplicados em livros para bebês, que também são considerados álbuns ilustrados. Porém, a utilização desse material em artefatos para todos os públicos tem se expandido graças aos efeitos que favorecem, pois não existe interrupção entre capa e miolo e o virar de páginas é ágil e mais marcado.

Os livros se dividem por um eixo físico em duas partes simétricas, que podem relacionar-se levando em conta essa repartição ou podem ignorá-la e serem trabalhados em sua totalidade.

Santos define a dupla-página como

“a junção da página da esquerda e da direita, é cada vez mais recorrente no álbum ilustrado contemporâneo, uma dimensão que duplica, possibilitando à ilustração expandir-se em toda a sua plenitude ao ponto de ocupar na sua totalidade (ilustração sangrada), e é utilizada na construção de cenários complexos ou panorâmicos” (SANTOS, 2015:118).

Tipografia

A escolha da tipografia em um álbum ilustrado é tão importante como em qualquer outro projeto gráfico. Além da necessidade de ser coerente com o layout, ela também possui

“um papel importante na narrativa verbal, já que para além de permitir a leitura dos seus caracteres definida por graus de legibilidade, pode igualmente ser um elemento narrativo, uma vez que, (...), a letra é uma imagem e a sua anatomia pode ser utilizada para trazer informação à história ou fazer parte integrante da ilustração, criando um híbrido entre texto/imagem” (*ibidem*:118).

A relação entre a tipografia e a ilustração será examinada no próximo capítulo, no qual são abordados de forma aprofundada os recursos narrativos no álbum ilustrado e os aspectos formais da relação entre texto e imagem.

1.3 - Características das ilustrações

Ao longo da evolução histórica do álbum ilustrado, as imagens foram gradativamente ocupando mais espaço e revelando sua exuberância através da diversidade de estilos e técnicas utilizadas. Graças ao avanço técnico atual, os ilustradores trabalham com grande liberdade e nem sempre são impostas restrições ao uso das diferentes possibilidades no desenvolvimento destas ilustrações. No álbum ilustrado, podem ser encontradas combinações de diferentes traçados, com uma ou várias cores, em aquarela, guache, tinta acrílica e lápis de cor; texturas lisas ou expressivas, a rugosidade dos pastéis oleosos, colagem, assemblage, composições tridimensionais, gravuras, fotografias, técnicas mistas e ilustrações digitais que, além de simular qualquer uma das técnicas anteriores, amplia o rol de possibilidades com recursos digitais, pixel, vector, 3D, etc.

Segundo Linden (2011), as imagens em um álbum ilustrado são normalmente desenvolvidas com foco na sua aplicação final, levando em consideração o formato, a técnica, as cores e as limitações editoriais. Ao analisar as composições plásticas dos álbuns ilustrados, é possível encontrar ilustradores que seguem várias tendências,

resultando numa profusão de estilos difíceis de enumerar. O autor identifica, contudo, algumas tendências: Ilustradores que seguem um estilo “tradicional”, com representações convencionais da realidade, e que adotam um estilo mais “cartunista”, em que os traçados são mais irregulares e expressivos; também existem artistas que aliam as duas tendências.

Alguns ilustradores possuem um trabalho pictórico que mantém proximidades com o expressionismo, com personagens deformados e contraste de cores. O estilo “escola francesa”, atribuído por Claude-Anne Parmegiani àqueles que demonstram suas emoções através dos recursos expressivos da pintura, identificado por cores densas, espessos traçados de tinta preta.

Outra tendência é a chamada “materista”, termo utilizado por Antonio Faeti para designar ilustradores que incorporam diferentes materiais densos e espessos em sua pintura, produzindo assemblages e composições que misturam mensagens linguísticas e visuais. Há artistas que trabalham a materialidade do suporte e compõem álbuns ilustrados que se assemelham a cadernos de esboços.

Em contraste com a variedade de estilos e técnicas, também há álbuns ilustrados que valorizam a simplicidade. Defouny (2004) qualifica como “minimalista” a ilustração composta por fundos brancos, traços espontâneos e poucas cores.

Alguns pintores ingressam na ilustração trazendo seu estilo artístico pictórico para as imagens do livro; assim como um ilustrador influenciado por alguma corrente artística, ao longo de sua trajetória, pode desenvolver um caminho mais pessoal.

Composição das ilustrações

A relação entre as imagens e sua organização ao longo do livro ou diretamente no espaço compositivo da página dupla expressam sentidos à compreensão do álbum ilustrado. De acordo com Linden (2011), estas relações podem ser distinguidas entre:

- Imagens isoladas - textos e imagens encontram-se em páginas separadas e as ilustrações não estão lado a lado na página dupla. As imagens são rigorosamente autônomas e coerentes, estando separadas uma da outra do ponto de vista da narrativa.

- Imagens sequenciais - as imagens se relacionam sequencialmente na página dupla e o sentido se constitui por meio do encadeamento delas. Neste caso, cada imagem é fragmento do discurso e as imagens sequenciais são articuladas icônica e semanticamente.
- Imagens associadas - estas imagens são inversas às imagens isoladas pois encontram-se justapostas e articuladas na página dupla. As imagens associadas são ligadas, no mínimo, por uma continuidade plástica ou semântica e podem apresentar uma coerência interna. As representações de espaço, tempo, personagens ou o significado que as separa são mais distantes do que nas imagens sequenciais, sendo o texto importante para conduzir o discurso.

Molduras

As molduras que enquadram as imagens no álbum ilustrado são portadoras de significado. Elas fecham em um objetivo, forçam o leitor a olhar pra dentro e possibilitam definir um espaço narrativo. O espaço fictício estabelecido pela moldura tende a sobrepor a composição da página dupla e o objeto livro real.

“Uma imagem que se insere numa moldura bem definida, uma imagem emoldurada mas sem contorno, ou ainda uma imagem que ocupa toda a superfície da página, sangrando a folha, resultam de projetos sensivelmente distintos. Sem falar que as próprias molduras podem ser portadoras de significado” (LINDEN, 2011:71).

A forma da moldura pode ser variada; sua borda, espessura, cor, tamanho e formato interferem na interpretação da ilustração. Uma moldura redonda, por exemplo, aproxima-se do efeito óptico cinematográfico e é utilizada algumas vezes para abrir e fechar a história.

A imagem pode não ter moldura e sangrar o espaço da página, provocando um efeito de espetacularização, assim como a moldura também pode existir para ser transgredida. “Transpor essa fronteira equivale a sair da narração. Jogar com a moldura permite seguramente indicar ao leitor o seu papel crítico, lembrando-lhe de que as representações dependem de uma construção imaginária” (*idem*:74).

A posição da moldura em relação à cena é chamada enquadramento e surgiu com o cinema. Falamos em *plongée* quando nos referimos à cena vista de cima para baixo, e *contra-plongée* quando é de baixo para cima.

“Centralizar personagens dentro da imagem permite reforçar sua importância, além de lhes conferir alguma estabilidade. (...). Assim, ao descentralizar o sujeito, o enquadramento pode ser visto como desviante, acentuado enquanto tal” (*idem*:76).

O enquadramento de uma imagem ajuda a reforçar o ponto de vista da narrativa. O assunto será tratado com mais detalhe no capítulo sobre os aspectos narrativos e semânticos.

Qualidade das ilustrações

Além de abordar as características das ilustrações no álbum ilustrado, é preciso compreender as principais competências de avaliação da ilustração nesse tipo de artefato, onde sua presença é predominante.

Existe o pressuposto de que as ilustrações dos álbuns ilustrados se dirigem ao público infantil, porém os ilustradores trabalham a partir do seu próprio gosto estético ou de outros adultos que irão mediar e avaliar. Saraiva (2013) cita os seguintes fatores fundamentais para o reconhecimento da qualidade das ilustrações:

Originalidade

Pode-se dizer que uma ilustração é original quando, primeiramente, a solução encontrada para representar o texto é única e surpreende seu espectador. Em segundo lugar, a originalidade pode ser estar presente no estilo individual do ilustrador e quando sua ilustração apresenta um diferencial, técnico ou conceitual, que não é visto no trabalho de outros.

Valor estético

A análise sobre valor estético citada por Saraiva (2013) deriva da metodologia proposta por Barthes,

“que implica a descoberta da mensagem implícita em função do significado

dos elementos visuais, graças à sua presença mas também à ausência de outros que lhe estão habitualmente associados. Assim, estudar a retórica da imagem equivale a interrogarmo-nos acerca deste jogo sobre as formas e o sentido das mensagens visuais em diferentes níveis (...) apoiando-nos no estudo da mensagem plástica e dos elementos do desenho e pintura: suporte, moldura, enquadramento, ângulo do ponto de vista, composição (e paginação), formas, cores e iluminação, textura, síntese das significações plásticas” (SARAIVA, 2013:151).

Capacidade de execução técnica e soluções de composição

A competência de execução das propriedades das diferentes práticas, está ligada ao domínio técnico que cada ilustrador tem dos diferentes materiais. É possível apreciar não só este domínio técnico como também o senso de design ligado às composições criadas pelo ilustrador. A maneira como o ilustrador dispõe esses elementos - linha, forma e forma, espaço, textura, iluminação, cor - orienta o olhar do espectador criando um sentido.

Expressão de conceitos

O primeiro desafio do ilustrador é criar uma ideia e fazer com que a imagem seja não apenas um elemento decorativo, mas sim preenchê-la com metáforas visuais para exprimir conceitos e mensagens. “Deste modo, obtêm-se representações simbólicas, metafóricas ou alegóricas, que contenham mais do que uma possibilidade de interpretação, sem perder o seu apelo visual” (*idem*:154).

Assim, o domínio desses valores sugere, de acordo com Saraiva (2013), maturidade, experiência, sofisticação e inteligência visual; “esta noção surge, assim, como uma forma de classificar em termos de qualidade uma ilustração, independentemente do seu género” (SARAIVA, 2013:154). Estes fatores de validação qualitativa são parâmetros essenciais utilizados para a classificação de álbuns ilustrados em prêmios e concursos. Sendo assim, os exemplares utilizados como estudos de caso neste trabalho foram selecionados pelos concursos a partir desses critérios classificatórios.

1.4 - Características textuais

O álbum ilustrado é considerado como um tipo editorial de natureza híbrida e variante onde pode ser encontrado diversos gêneros literários, desde contos de fadas até poesias, sem ele representar somente um. David Lewis (2001) diz que

“o álbum ilustrado não é um gênero (...). O que nós encontramos nos álbuns ilustrados é uma forma de linguagem que incorpora ou absorve vários gêneros, formas de linguagem e formas de ilustração” (LEWIS, 2001:65).

A componente textual do álbum ilustrado pode ser variada, “desde as rimas tradicionais aos contos populares, sublinha o relevo dessa componente textual e do seu contributo na criação de uma linguagem híbrida, resultante da ligação entre texto e imagem” (RAMOS, 2011:19).

Além da brevidade do texto no álbum ilustrado, Ana Margarida Ramos diz que a ideia central do álbum parte algumas vezes de uma “narrativa simples, facilmente reconhecível e identificável pelo leitor-alvo” (RAMOS, 2010:32); os leitores pequenos, através do álbum, vão se familiarizando com estruturas narrativas que se potencializam com a ajuda do mediador adulto.

A presença do texto no álbum ilustrado leva em consideração o fato de estar inserido em um suporte onde a imagem é preponderante,

“a ilustração é a primeira a ser observada. Logo, antecipa a compreensão do conteúdo textual. Desse modo, rompe com o seu desígnio histórico, enquanto imagem definida a partir de um texto que a precede, subvertendo-o, para funcionar como auxiliar da aprendizagem da leitura” (SARAIVA, 2013:129).

Do ponto de vista formal, o layout articula o texto com as imagens. Editores com o intuito de destinar o álbum a leitores iniciantes utilizam de forma recorrente fontes maiores, com mais legibilidade. Obedecem o sentido de leitura convencional, mas nada impede que o texto venha espalhado pela página.

Do ponto de vista semântico o texto pode levar em consideração a existência da ilustração, que pode atuar de forma expansiva, complementar ou contraditória. Para Linden (2011), o texto do álbum ilustrado é elíptico e incompleto:

“as descrições de personagens e lugares são em geral inexistentes em textos que contam com a colaboração da imagem. Um texto que retrata

minuciosamente uma personagem iria parecer redundante, por exemplo, já que estaria lado a lado com a imagem representando essa mesma personagem” (LINDEN, 2011:48).

Outra característica marcante é que “sendo o livro ilustrado muitas vezes destinado a ser lido em voz alta para a criança não leitora, o texto pode apresentar particularidades ligadas a essa característica” (*ibidem*:48), como algumas “unidades de fôlego” que podem funcionar como momentos para contemplação ou leitura da ilustração. Há também a presença de jogos fonéticos, que consideram a presença do mediador e tornam o momento da leitura uma interpretação teatral.

Lewis (2009) resume a forma como o texto pode estar presente no álbum ilustrado:

“Eles podem ser simples e sem adornos, talvez não mais do que uma única palavra em cada página ou uma simples frase que se estenda por todo um livro; eles podem ser elaborados em várias vozes juntas ou uma única voz contando uma história que aconteceu há muito tempo. Pode não haver nenhuma história, as palavras podem estar dispostas no padrão de uma música, um poema ou um canto bem conhecido” (LEWIS, 2009:xiii),

mas conclui que as palavras podem fazer o que quiserem, ou o que o escritor quiser.

1.5 - Álbuns ilustrados sem texto

Os álbuns ilustrados podem também se apresentar sem texto. No Brasil, são chamados de “livros-imagem” e em Portugal são conhecidos por álbuns “mudos” (RAMOS, 2011:30), livros sem texto ou sem palavras. Ao longo deste trabalho, utiliza-se a tradução em inglês para o termo “álbum ilustrados sem texto”: *wordless picturebooks* (BECKETT, 2012:81).

O álbum ilustrado sem texto, aparentemente simples, requer que o leitor componha o texto por si mesmo. Linden ressalta:

“não que a ausência do texto implique ausência de discurso. Muito pelo contrário, várias dessas obras foram concebidas dentro de uma perspectiva pedagógica e requerem enunciação. Os livros-imagem pedem uma apresentação em palavras das ilustrações oferecidas” (LINDEN, 2011:49).

Tradicionalmente, os primeiros álbuns ilustrados sem texto eram livros educativos com sequências de imagens, feitos para incentivar as crianças pré-leitoras a enunciar a narrativa. “São geralmente apresentados como um livro a partir do qual o texto foi removido com a expectativa de que ele será restaurado pelos leitores, que são encorajados a verbalizar a história” (BECKETT, 2012 :81). A partir de 1970, estes livros deixaram de ser apenas material pedagógico e se enriqueceram como narrativas gráficas, desenvolvendo-se muitas vezes em livros altamente sofisticados.

Uma nova geração de artistas tem explorado a versatilidade do gênero e as possibilidades que ele oferece. Suzy Lee, autora da trilogia *Espelho* (2009), *Onda* (2008) e *Sombra* (2010), diz em seu estudo sobre o álbum ilustrado sem texto que

“os livros-imagem correm o risco de se tornar demasiado lógicos ou explanatórios quando recheados da ansiedade de que o leitor possa perder o fio da história sem a ajuda de palavras. Não haverá respiro se a preocupação for apenas tocar adiante a série de acontecimentos. O mais desafiador na criação de livros-imagem é ser capaz de conduzir, com delicadeza, os leitores e, ao mesmo tempo, abrir todas as possibilidades de diversas experiências de leitura. Um livro ilustrado bem sucedido deixa espaço para o leitor imaginar, um livro frustrante não deixa espaço nenhum e está inteiramente cheio de imagens de um artista sem imaginação” (LEE, 2012:146).

Até aqui buscamos compreender o que é este artefato complexo, designado como álbum ilustrado. Uma forma de expressão em que texto e imagem interagem no espaço do suporte, composto pelo encadeamento de páginas duplas e uma diversidade de materiais, onde todo o conjunto agrega sentido à mensagem que o livro pretende emitir. Após a análise individual das características do suporte, ilustração e texto, o próximo capítulo busca compreender como palavra e imagem dentro do suporte se relacionam para emitir um sentido, de forma que na segunda parte deste trabalho seja possível compreender como estas relações atuam como recursos narrativos do álbum ilustrado.

1.6 - Relação palavra, imagem e suporte

Após analisar as características que definem o álbum ilustrado e seu funcionamento interno, percebemos que ele ultrapassa a ideia de ser considerado uma combinação entre os elementos texto, imagem e suporte, uma vez que o sentido é transmitido pela interação entre eles.

Em um álbum ilustrado, a imagem e o texto são interpretados de modo diferente. A leitura do texto é normatizada ocidentalmente e ocorre da esquerda para a direita, mesmo que ele possua um caráter mais experimental. Já a imagem é mais subjetiva, podendo ser lida livremente, o que possibilita a leitura de diversas maneiras. Santos (2015) diz que

“ao contrário da monosssemia do texto, a imagem é sempre polissêmica. Conseguirmos, por esse fato, uma interpretação única é impossível. As imagens são sempre ambíguas, possuindo um leque infinito de possibilidades de significação, e são normalmente explícitas na forma como abordam o espectador” (SANTOS, 2015:82).

Além disso, Nodelman (1988) diz que:

“Uma vez que as palavras são as partes separáveis de frases significativas, podemos entender a mensagem verbal somente através da compreensão das partes em primeiro lugar, e depois da construção de um todo que, na verdade, pode ser uma combinação precisa de todas as partes. Mas nós vemos as imagens de uma vez em primeiro lugar e só então podemos começar a notar as relações potenciais de suas várias partes. Nossa compreensão da mensagem verbal começa com detalhes e se move em direção a todo; nossa compreensão da mensagem visual começa com todo e divide-se em detalhes” (NODELMAN, 1988:202).

Deste modo, as palavras eventualmente descrevem melhor os detalhes e as imagens o todo, uma auxiliando a compreensão da outra.

As palavras mudam a compreensão das imagens e as imagens mudam a compreensão das palavras; esta tensão entre a subjetividade da imagem e a objetividade das palavras é denominado por Sipe como transmediação, “uma sequência potencialmente infinita” (SIPE, 1998:102), uma interação intensificadora onde os sistemas de comunicação se explicam, ampliam ou diminuem e produzem significados inesgotáveis. O sentido desta interação denominada “sinergy” tem efeito maior que o sentido individual de

cada sistema semiótico: “uma relação sinérgica em que o efeito total depende não apenas da união do texto e das ilustrações, mas também nas interações ou transações percebidas entre essas duas partes” (*idem*:98).

Nikolajeva & Scott (2011) dizem que as imagens são “signos icônicos complexos”, cuja função é descrever ou representar. Não são lineares, fazendo com que o olho percorra toda ela sem instrução. Já os textos são “signos convencionais complexos” cuja função é narrar e são em geral lineares.

“O leitor se volta do verbal para o visual e vice-versa, em uma concatenação sempre expansiva do entendimento. Cada nova releitura, tanto de palavras como de imagens, cria pré-requisitos melhores para uma interpretação adequada do todo. Presume-se que as crianças sabem disso por intuição quando pedem que o mesmo livro seja lido para elas em voz alta repetidas vezes. Na verdade, elas não leem o mesmo livro; elas penetram cada vez mais fundo em seu significado” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011:14).

1.7 - Audiência do álbum ilustrado

O álbum ilustrado é tradicionalmente concebido para pré-leitores e leitores iniciantes, que são menos experientes em relação à leitura das palavras e utilizam as imagens presentes no álbum ilustrado como principal amparo para auxiliar o processo. Perry Nodelman (2010) diz que “elas existem porque as pessoas acreditam que as crianças necessitam delas, ou pelo menos se beneficiam de sua presença. As pessoas tendem a pensar que sem as imagens as crianças não podem dar sentido às palavras” (NODELMAN, 2010:19).

Como a criança ainda não possui o domínio da leitura verbal, a ilustração é o foco da sua atenção:

“Funcionando como uma espécie de mapa para a descoberta do tesouro - que é o sentido - a ilustração fornece pistas de leitura, mais ou menos claras, pisca o olho ao leitor, jogando com ele uma espécie de jogo de revelar/esconde e pondo à prova as suas capacidades e também as nossas enquanto mediadores adultos” (RAMOS, 2010:13).

Sendo assim, esses leitores conseguem extrair do livro algumas mensagens que sem as ilustrações não seriam possíveis.

“Este tipo de livro confirma que a criança consegue ler antes de ler, já que ‘uma criança que ainda não compreendeu o código escrito, se permite, graças ao jogo proposto pela a imagem em alguns álbuns ilustrados, antecipar ou contradizer o sentido que transmite o texto’” (BAJOUR & CARRANZA, *cit. por* SOTTO, 2015:88).

Rui Santos recorre a Barnard para descrever como o leitor atua durante esta ‘leitura bimodal ou híbrida’ em que “tem de cruzar estes dois signos para obter a mensagem total. É da combinação entre os diferentes detalhes da imagem e o que é narrado pelo texto que nasce a narrativa; sem essa ação do leitor as imagens são matéria e o texto caracteres” (BARNARD, *cit. por* SANTOS, 2015:86). Esta mensagem é transmitida, segundo a teoria da comunicação, através dos modos duais de palavra e imagem presentes no álbum ilustrado.

A criança menos competente na matéria de leitura percebe os padrões gráficos presentes nas palavras e

“o texto é igualmente uma experiência estética com que a criança interage. Mesmo com um vocabulário reduzido ou alguma imaturidade na construção de significados que podem ser retirados da palavra a criança vai construindo lentamente os mecanismos da leitura e assim aumentando o que pode retirar do texto” (SANTOS, 2015:80).

Este receptor criança não exerce seu papel passivamente, e os textos do álbum conferem-lhe a possibilidade de preenchê-los de significado e criar imagens das situações que são descritas ao longo dele através da imaginação.

Teresa Duran (2009) fala sobre a riqueza do intercâmbio entre o que o as palavras dizem, o que a ilustração mostra e, pela interpretação dos dois códigos, o que a sua imaginação suscita, “pois a criança se introduz à compreensão da representação a partir de um ato simples, mas contínuo, através da pedagogia da imaginação” (DURAN, 2009:32). Sobre a intervenção pedagógica da leitura, que é feita de imagens e palavras, ela complementa que

“ao ser absorvida pela sua extensão cognitiva, permite não só a visão perspicaz do mundo que nos rodeia do qual o signo e símbolo permitem a apreensão, mas também desenvolver e levar a cabo necessariamente a pedagogia do imaginário, que entendemos como própria da era pós-moderna” (*idem*:32).

Ao prosseguir acerca da imaginação, Teresa Duran diz que sem a experiência não há imaginação e apresenta as quatro fases de L. S. Vigotski (1934), que alia a experiência

(memória da realidade) com a imaginação, fundamentais para o desenvolvimento da mente das crianças:

1. A atividade criadora da imaginação está relacionada com a riqueza e a variedade da experiência acumulada pela pessoa. Quanto mais rica a experiência humana, maior será o material disponível para a imaginação.
2. Neste caso a experiência utiliza a imaginação como apoio, sendo isso possível apenas graças à experiência de outro indivíduo ou de uma sociedade. A imaginação se converte em um meio de grande importância para a conduta e o desenvolvimento humano, levando a criança além de seus próprios limites vivenciados e permitindo-lhe imaginar o que nunca viu ou viveu, baseando-se em relatos de outras pessoas.
3. A terceira forma de vinculação entre imaginação e realidade é um laço emocional que se manifesta em dois sentidos: por um lado a emoção mostra-se em imagens como impressões das emoções; e vice versa, também as imagens prestam uma linguagem interior aos nossos sentimentos, se correspondendo.
4. A quarta fase, na qual se manifesta a plena aquisição de bagagem imaginativa, que recebe o nome de criatividade, consiste no fato de que a fantasia pode vir a representar algo novo, inédito na experiência humana e que não se assemelha a nenhum outro objeto real, mas que se converte em objeto e passa a existir de verdade e a interferir sobre os demais objetos e sujeitos.

Apesar das crianças responderem às imagens presentes no álbum ilustrado, a compreensão das mensagens é limitada, e a expansão de sua competência deve ser estimulada. Dondis (1991) diz que “a visão é natural; criar e compreender mensagens visuais é natural até certo ponto, mas a eficácia, em ambos os níveis, só pode ser alcançada através do estudo” (DONDIS, 1991:16).

Pelo fato da sociedade em que vivemos ser repleta de estímulos visuais e, cada vez mais, o consumo de suportes multimídias estar associado à presença da imagem estática e em movimento, é fundamental conscientizar-se da necessidade da aprendizagem da leitura visual para analisar e interpretar de forma correta o que uma imagem pretende comunicar.

“O conceito de literacia visual surge, portanto, como uma forma de descrever o complexo ato de compreender e produzir significado a partir de estímulos visuais, nomeadamente imagens fixas e móveis. Leitores visualmente educados podem determinar importâncias, estabelecer conexões, sintetizar informação, avaliar e criticar. É a ligação a hábitos de leitura textual, que pode produzir um entendimento mais complexo” (FISHER & FREY *cit. por* SARAIVA, 2013:174).

Em relação à aprendizagem da leitura das imagens, Dondis (1991) aponta que

“existem, aqui, implicações da máxima importância para o alfabetismo visual. Expandir a nossa capacidade de ver significa expandir nossa capacidade de entender uma mensagem visual, e, o que é ainda mais importante, de criar uma mensagem visual. A visão envolve algo mais do que o mero fato de ver ou de que algo nos seja mostrado. É parte integrante do processo de comunicação, que abrange todas as considerações relativas às belas-artistas, às artes aplicadas, à expressão subjetiva e à resposta a um objetivo funcional” (DONDIS, 1991:10).

A compreensão do texto é uma competência que se desenvolve através da experiência literária, resultado da relação entre “o que o texto oferece e a maturidade afetiva, emocional e intelectual do leitor” (PANO, *cit. por* SANTOS, 2015:68). O autor deixa ao leitor uma lacuna em que pode ele interferir com sua interpretação de forma que os resultados são sempre diferentes e dependem das experiências anteriores dos leitores.

O público-alvo do álbum ilustrado, em contato com os textos verbal e visual, está num processo de aprendizagem contínuo da leitura e “é esta relação entre as características do álbum, fortemente apoiado no papel narrativo da imagem e o leitor a que se destina, que potenciam este tipo de livro como um dos primeiros instrumentos por excelência, quer da aprendizagem da leitura da palavra quer da imagem dos pré-leitores e leitores iniciais” (SARAIVA, 2013:179). Sendo assim, “esta exposição da criança às diferentes imagens capacita-a com um conjunto de ferramentas e índices de identificação que irão constituir futuramente o seu repertório de decodificação e criação de imagens” (SANTOS, 2015:85), e este aproveitamento da percepção dos sistemas verbal e visual será cada vez mais prazeroso.

À medida que a criança evolui na apreensão da relação dos códigos verbais, torna-se cada vez mais independente da interpretação visual e, segundo Santos (2015),

“podemos constatar que a ilustração deixa de ter este papel eminentemente explicativo e revelador. Verifica-se depois uma maior independência narrativa que passa pelo recurso mais assíduo a metáforas e analogias visuais que elevam a dificuldade de interpretação” (*idem*:90).

A cada leitura a interpretação é expandida, permitindo uma multiplicidade de respostas e um número ilimitado de interpretações, o que aumenta as possibilidades de significação. Essa evolução no processo de leitura torna-a cada vez mais convidativa.

CAPÍTULO 02

RECURSOS NARRATIVOS NO ÁLBUM ILUSTRADO

2.1 - Introdução

Chamamos de recursos narrativos o rico conjunto de interações que as linguagens visual e textual inseridas no suporte estabelecem para emissão da mensagem do álbum ilustrado. Neste momento, torna-se necessário aprofundar sobre essas funções e relações verbo-pictóricas onde será abordado primeiramente os aspectos formais dessas relações, para em seguida compreender como essas relações são capazes de transmitir a ideia de tempo e espaço na narrativa. E finalmente abordar as relações semânticas entre texto e imagem, no suporte objeto-livro.

2.2 - Aspectos formais

Mensagens linguísticas e visuais

No álbum ilustrado, palavras e imagens não podem ser analisadas separadamente. No conjunto da dupla-página, a análise formal já revela “inúmeras implicações em termos de narrativa e de discurso” (LINDEN, 2011:92). Segundo a autora, as relações formais entre texto e imagens vão além dos termos mensagens linguísticas e mensagens

visuais, já que o texto literário combina “dois níveis de significação, o seu próprio e o da linguagem de que ele faz um uso particular” (*ibidem*, 92) e na imagem se distinguem os signos icônicos - códigos de representação - dos signos plásticos - cor, forma, composição, textura. Na página do álbum, portanto, Linden (2011) o leitor está diante de quatro códigos: linguístico, literário, icônico e plástico.

O texto, no álbum ilustrado, pode exercer apenas sua função linguística e literária ou pode também apresentar características icônicas e plásticas, convergindo-se em imagens. Este aspecto figurativo pode ser percebido nos chamados textos intraicônicos, nos quais palavras do texto narrativo invadem as imagens no intuito de produzir efeitos icônicos e estabelecer uma nova conexão com seu significado, criando um diálogo verbal que joga com a natureza do sentido em sua relação entre objeto e palavra e entre palavras e outras palavras. As onomatopéias, efeitos sonoros tomados emprestados da banda desenhada, são exemplos deste recurso.

Encontra-se, com frequência, álbuns ilustrados em que os textos provocam efeitos por meio do tamanho dos caracteres, suas formas e cores. Segundo Linden (2011), esses textos “podem comportar um caráter icônico quando procuram, visualmente, dar conta de seu significado” (LINDEN, 2011:94). Esta correspondência entre o sentido do texto e sua apresentação formal faz da mensagem linguística uma representação icônica, transformando-se em figuração e tornando-se parte da composição visual. O texto pode tornar-se parte da imagem ao ser produzido com as mesmas técnicas ou materiais desta; diversas fontes tipográficas também são concebidas no intuito de estabelecer uma composição plástica coerente com as imagens; assim, “as possíveis correspondências entre textos e imagens podem se concretizar de maneira bem acentuada por meio de sua disposição e características gráficas próprias” (*idem*:96).

Relação formal entre texto-imagem na dupla-página

Na dupla-página os textos e imagens se distribuem livremente, e é neste espaço privilegiado que os ilustradores têm possibilidades de se expressarem. As possibilidades são extensas e a diversidade dificulta a classificação. No Brasil, é chamado de “diagramação” o condicionamento criado pelo layout a fim de obter efeitos almejados. Linden (2011) diz que “saber o que implica uma opção de diagramação permite, sem

dúvida, melhor apreciação deste veículo” (LINDEN, 2011:67). Assim, iremos seguir a proposta de identificação dos tipos de diagramação feita por Linden (2011) e perceber os efeitos gerados por estas relações formais na dupla-página:

- Dissociação - A dobra do livro separa o texto e a imagem; esta ocupa normalmente a página “nobre” da composição, a da direita, aonde o olhar tende a se dirigir quando o livro é aberto, e o texto a página da esquerda, normalmente impresso sobre um fundo homogêneo. Neste tipo de organização o leitor “passa sucessivamente da observação da imagem para a leitura do texto, cada um se desvelando em alternância” (*idem*:68), ocasionando uma leitura mais lenta em que texto e imagens estabelecem relações formais relevantes.
- Associação - O texto se insere acima ou abaixo da ilustração, que pode ocupar o espaço principal da página; ou ainda a ilustração pode ocupar toda a página individual ou dupla-página e o texto se inserir em um espaço sem informação e predeterminado da imagem. Neste caso, a divisão das páginas não separa o texto, que tende a estar associado à imagem, tornando a leitura mais dinâmica.
- Compartimentação - O espaço da página é dividido em quadros de imagens e o texto se insere próximo a esses quadros, ou até mesmo em balões. Neste caso a leitura apresenta maior fluidez, devido à organização sequencial no espaço da página. Esse modo de diagramação se aproxima da banda desenhada, porém no álbum ilustrado as imagens estão mais subordinadas à continuidade e ao movimento entre as páginas.
- Conjunção - Texto e imagem encontram-se articulados em uma composição geral, realizada na maioria das vezes na página-dupla, ou seja, texto e imagem já não são possíveis de visualizar como unidades; os espaços delimitados para cada um foram abolidos pelos criadores, em uma composição plástica global. “Assistimos então a uma interpenetração das duas mensagens, tratadas no mesmo nível de expressão, como se as duas linguagens fossem consideradas prioritariamente em função de seus recursos plásticos” (*idem*:99). Esta tensão entre texto e imagem ultrapassa a leitura linear e leva o leitor a um circuito entre as diversas mensagens emitidas, gerando novas maneiras de ler o álbum ilustrado.

Concluindo:

“A diagramação do livro ilustrado contemporâneo (...) se caracteriza por grande liberdade formal. O criador dispõe de uma paleta muito ampla para se expressar por meio de imagens. A diversidade e a flexibilidade do livro ilustrado não raro se manifestam dentro de uma mesma obra. Assim, a maioria

dos ilustradores apresentará, ao longo do livro, variações à organização da página” (*idem*:83)

que irão atuar conforme a intenção da narrativa e marcar o ritmo da leitura.

2.3 - Aspectos espaciais e temporais

Além do sentido produzido pela relação formal entre texto e imagens, essas linguagens também trabalham em conjunto para expressar o espaço e tempo da narrativa. Neste caso, as palavras completam as imagens e preenchem uma lacuna do outro, ou ainda melhor, compensam mutuamente suas insuficiências.

Enquanto as imagens comunicam mostrando, é interagindo com as palavras que comunicam contando que várias soluções podem ser encontradas e exploradas de maneiras ilimitadas. Quando lemos um álbum ilustrado, alternamos entre a leitura do texto verbal e a leitura da imagem; cada leitura requer um modo diferente de pensar e, com isso, a leitura de uma linguagem interfere na outra, expandindo suas interpretações.

Ambientação e espacialidade

A ambientação de um álbum ilustrado estabelece o tempo e o lugar da narrativa, como também constrói uma atmosfera que influencia o leitor. A ambientação pode ser apresentada por palavras ou por imagens, mas é através da leitura conjugada dos elementos oferecidos pelos dois códigos que o leitor consegue extrair o máximo de informações.

Segundo as autoras Nikolajeva & Scott (2011), as imagens - texto visual - comunicam mostrando e são limitadas à descrição. Já as palavras - texto verbal - comunicam contando e são adequadas para a narração.

“Enquanto as palavras podem apenas descrever o espaço, as imagens podem efetivamente mostrá-lo, fazendo isso de modo muito mais eficaz e,

em geral, mais eficiente. Na teoria narrativa, a descrição é um dos sinais da presença do narrador no texto. O narrador verbal força o leitor a 'ver' certos detalhes do cenário, ao mesmo tempo que ignora outros. A representação visual do cenário é 'inenarrada' e, por isso, não manipuladora, dando ao leitor considerável liberdade de interpretação" (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011:85).

A descrição verbal minuciosa pode ser cansativa e faz com que alguns leitores mais jovens, em certos livros ilustrados, pulem estas informações. Já no álbum ilustrado, devido à quantidade limitada de texto verbal, "as descrições verbais do cenário são totalmente ausentes ou são insignificantes. A descrição visual, ao contrário, tem possibilidades ilimitadas" (*idem*:86).

A ambientação da história pode acontecer de diversas maneiras: através de um cenário visual complexo ou da inexistência dele, através do espaço compositivo da página, de sua relação com o texto e de suas combinações.

Nem sempre é o cenário que carrega as informações características da ambientação. Estas podem estar presentes nas personagens e em seus trajes, ou em objetos presentes nas ilustrações, inclusive em suas cores, formas e posições. É comum que alguns álbuns ilustrados infantis possuam espaços negativos ou áreas vazias ao redor de personagens e objetos, com a finalidade de concentrar o leitor na situação apresentada ou mesmo refletir o conhecimento de mundo limitado da criança.

Temporalidade e movimento na imagem individual

A imagem individual possui a capacidade de sugerir indiretamente uma evolução temporal e criar a ilusão de duração de várias maneiras: o movimento pode ser retratado por meio de recursos plásticos como composição, posição dos personagens na página, plano de fundo, luz, cor ou formas. Se não bastar, pode-se recorrer a recursos gráficos como borrões, linhas de movimento ou códigos icônicos e gráficos explícitos como calendários, relógios, nascer e pôr-do-sol ou mudanças sazonais.

Linden (2011) aponta que o movimento também pode ser sugerido quando a imagem capta alguma ação em desenvolvimento e apreende apenas um instante, que pode ser:

- Um instante capital - expressado por meio da condensação dos acontecimentos, onde concentra todas as suas características essenciais. De caráter artificial, é

obtido por “justaposição mais ou menos habilidosa de fragmentos pertencentes a instantes distintos” (LINDEN, 2011:103).

- Um instante qualquer - captura com naturalidade de um momento capaz de criar uma impressão de realidade, mais relacionado a uma ideia de situação do que de ação, sem a intenção de criar uma ilusão de movimento. “A noção de um instante qualquer implica a ideia de um desenvolvimento narrativo lento” (*ibidem*, 103).
- Um instante movimento - oposto ao instante capital, consiste na captura do instante preciso e característico da ação completa, o mais breve, que reduzido à menor duração aumenta a força da essência da imagem. Busca transmitir movimento através do paradoxo de uma imagem congelada. “As mais eficazes são as imagens que trazem uma ação que precede de imediato seu ponto culminante” (*idem*:104).

Sucessividade e simultaneidade

Sucessão simultânea é uma técnica usada com frequência para expressar movimento em uma única imagem. “Ela implica uma sequência de imagens, quase sempre de um personagem, retratando momentos que são desconexos no tempo mas percebido como conjugados, em ordem inequívoca” (*idem*:196).

A interpretação deste recurso narrativo que indica existência de movimento depende da decodificação do leitor, por meio do acionamento de conhecimentos anteriores obtidos através de leituras e experiências da vida.

“A capacidade de ler sucessão simultânea, como outras habilidades aprendidas, é uma questão de possuir o código certo para entendê-la. (...) as crianças são treinadas para decodificar uma série de imagens, embora algumas consigam fazer isso de modo espontâneo” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011:197).

Para evidenciar esses movimentos e auxiliar os leitores a interpretar essas aparições de um mesmo personagem como sendo uma sucessão de acontecimentos, os ilustradores representam eventos através das leis da perspectiva, trabalham profundidade de campo e, algumas vezes, também podem desenhar setas para indicar cada deslocamento.

Temporalidade e movimento na interação entre as imagens

“Quando duas imagens se relacionam, surge a possibilidade de expressar uma progressão. Ao ligar, por meio da leitura, uma imagem à seguinte, o leitor às inscreve dentro de uma continuidade” (LINDEN, 2011:107). Esta sequência transmite relações temporais, o leitor liga uma a outra preenchendo o lapso temporal. O uso de sequências é comum em álbuns ilustrados sem texto para conduzir a passagem do tempo.

O ilustrador pode, através da relação entre as imagens da página ímpar e página par em um álbum ilustrado em que a página dupla não seja uma ilustração única, criar uma tensão que implique movimento e relações temporais e causais.

Assim como na banda desenhada, ilustradores se apropriam da linguagem sequencial na página para expressar uma sequência de fatos. Os quadros em uma sequência narrativa representam um fragmento de tempo e espaço. “Em geral, as gestões do tempo e do espaço caminham juntas e, para além de qualquer representação figurada, o tamanho e a forma dos quadros já dizem muito” (*idem*:108). Ao expressar a manifestação do tempo a imagem repete a figura de um quadro ao outro apresentando diferentes etapas da ação, com ou sem o cenário. Ao expressar deslocamento, o plano de fundo e a figura evoluem. Este efeito é mais acentuado quando em vários planos com o mesmo cenário a figura se desloca a cada quadro.

Temporalidade e movimento na relação com o suporte

Além da representação da temporalidade e do movimento através da imagem e do texto, o objeto-livro é também utilizado para expressar esses elementos. Perry Nodelman afirma que “as ilustrações dos livros ilustrados são diferentes das obras de arte em sua composição, já que toda imagem em um livro ilustrado deve estimular o espectador a continuar a leitura” (NODELMAN *cit. por* NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011:211). Alguns criadores recorrem a um detalhe verbal ou visual específico para envolver e estimular o leitor a virar a página e prosseguir a leitura. Sendo a leitura ocidental efetuada normalmente da esquerda para a direita, esse detalhe costuma ser posicionado no canto inferior direito da dupla-página, indicando a sequência natural da narrativa.

Quando a página é virada, o leitor tem a impressão de caminhar ao longo do livro, em direção ao final. Sendo assim, os deslocamentos progressivos dos personagens são realizados da esquerda para a direita; caso essa orientação seja invertida, o leitor interpretará como se o personagem estivesse voltando.

“Ao contrário do cinema, o suporte livro ilustrado é descontínuo, e não há nenhuma maneira direta de retratar o fluxo de movimento. Entretanto, ao contrário da arte decorativa, o suporte livro ilustrado é narrativo e sequencial e pretende transmitir uma sensação de movimento e duração” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011:195).

De acordo com Linden (2011), essa sensação também pode ser trabalhada através da materialidade do livro, de sua textura, diagramação, jogos de recortes ou inserção de materiais.

Ziraldo Alves Pinto (1982), autor, pintor, jornalista brasileiro, normalmente conhecido por apenas “Ziraldo” diz como o livro adquire personalidade ao ser manuseado pelo leitor:

“O livro é um objeto maravilhoso, perfeito, ele tem vida. Você tem a página: é o espaço. Onde as coisas acontecem. Ao virar a página, temos o tempo: a sequência dos fatos. E podemos continuar folheando espaço- tempo-espaço-tempo... Tudo na mão da gente! O livro é um amigo que retribui muito” (ZIRALDO, ABDALA JÚNIOR & CAMPEDELLI, 1982:06).

Temporalidade e movimento na relação entre imagens e texto

Conforme já foi dito, ao ler um álbum ilustrado a atenção é alternada entre o olhar cuidadoso para as palavras e o olhar para as imagens. Segundo Nodelman (1988), a articulação entre esses elementos no álbum ilustrado contribui para transmitir a ideia de tempo, “as palavras por sua própria natureza e as imagens por sua sequência. Consequentemente, ambos são capazes de ter ritmos, e os dois juntos criam um terceiro ritmo: o ritmo da narrativa do livro de imagens” (NODELMAN, 1988:244).

O texto visual em um álbum ilustrado possui uma duração temporal difícil de ser mensurada, devido à sua descontinuidade. Pelo fato da imagem ser estática, pode-se dizer que o tempo é zero ou indefinidamente longo. As imagens exigem que o leitor pare para realizar sua leitura, enquanto os texto provocam um avanço.

“Em um livro ilustrado, na maioria das vezes, os padrões de duração verbal e visual estão em conflito. A combinação temporal mais comum é o resumo verbal (tempo da história mais longo que o tempo do discurso) e a pausa visual (tempo da história zero, tempo do discurso indefinidamente longo)” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011:221).

A leitura das palavras no discurso narrativo é feita da esquerda para a direita e para que elas componham uma história devem estar dispostas de maneira que seja possível identificar um começo, meio e fim. A leitura da ilustração, normalmente, opera-se no mesmo sentido da leitura verbal, fazendo com que esta seja efetuada com maior rapidez. Entretanto, essa limitação não é rigorosa como na leitura das palavras, e podemos lê-las deliberadamente.

Alguns ilustradores podem questionar esse sentido estabelecido e provocar o leitor a ler as imagens de, modos diferentes através da escolha de momentos específicos que criam novos ritmos de leitura. As imagens funcionam como pausas, pois atraem para si a atenção; porém, no álbum ilustrado sua presença não apenas interrompe a leitura, mas também pode preencher lacunas deixadas pelo texto.

Nodelman (1988) diz que

“as imagens sempre retratam algo e, conseqüentemente, sempre adicionam mais ao que sabemos sobre os eventos que estão sendo descritos. Em uma história contada apenas em palavras, todas as ações descritas são de igual significado como parte do todo, mas uma série de imagens que interrompem um texto nos obrigam a prestar atenção especial a alguns momentos particulares de toda a ação e isso afeta profundamente, tanto o significado como o ritmo das histórias de livros ilustrados” (NODELMAN, 1988:255).

No álbum ilustrado é possível encontrar diversas interações para se contar uma história, não só através da combinação de imagens delimitadas com o texto contínuo como também por meio de recursos que vão contra a linearidade da narrativa e convidam o leitor a navegar dentro do livro. Segundo Linden (2011), o texto pode ter as seguintes funções na sua relação com a imagem no intuito de realçar o fator tempo:

- Função de limitação - em que os textos isolam as imagens e acentuam o recorte narrativo. “Texto e imagens se aliam para isolar tempos específicos de uma ação ou acontecimento” (*ibidem*:110).
- Função de ordenação – na qual as imagens mostram diferentes cenas sucessivas e o texto é determinante para a ordenação do desenrolar dos fatos.

“O enunciado do texto, quando ele, por exemplo, nomeia vários elementos, implica uma atribuição desses nomes aos elementos que se apresentam em sequência da esquerda para a direita da imagem” (*ibidem*:110).

- Função de regência - Neste caso o texto tende a preencher as lacunas da imagem e indicar a simultaneidade das diferentes cenas apresentadas. “Códigos icônicos também podem cumprir esse papel, tal como as frequentes representações de mostradores de relógios que indicam o tempo fictício decorrido durante a ação apresentada” (*idem*:111).
- Função de ligação - Como no álbum ilustrado existe uma descontinuidade na passagem entre as imagens, “a linguagem escrita permite uma capacidade de encadeamento que a narrativa em imagens, pela compartimentação de suas unidade, só consegue alcançar ao custo de esforços específicos” (*ibidem*:111). Neste caso, o texto permite interligar a narrativa da imagem e dar fluidez no desenrolar do discurso.

2.4 - Aspectos semânticos e narrativos

Tipos de funções

Já se sabe que, na leitura desse tipo de artefato, a mensagem emerge das interações entre o texto, a imagem e o suporte; no entanto, cada álbum ilustrado propõe um início de leitura. Esta primazia é estabelecida na organização espacial da dupla-página, em que o *layout* desempenha um papel importante e influencia na apreensão da mensagem. Quando texto e imagem se relacionam, cada um cumpre uma função na produção do sentido.

Segundo a proposta de Linden, podemos estabelecer as seguintes funções (apesar da autora apresentar uma a uma, isso não quer dizer que elas sejam unilaterais, compartimentadas ou não possam ser encontradas simultaneamente em uma mesma relação):

- Função de repetição - quando a leitura da mensagem da instância secundária

apenas repete a outra linguagem, e “a leitura da segunda mensagem não traz então nenhuma informação suplementar” (LINDEN, 2011:123). Esta função conduz à relação de redundância.

- Função de seleção - “Um texto pode, por exemplo, mencionar apenas alguns elementos específicos de uma imagem. Da mesma forma, uma imagem pode se concentrar em um aspecto, um ponto de vista preciso da narrativa” (*ibidem*:123).
- Função de revelação - uma das duas instâncias pode colaborar para a compreensão da outra de maneira indispensável.
- Função completiva - quando uma instância intervém sobre a prioritária, preenchendo suas lacunas, se completam e promovem um entendimento global.
- Função de contraponto - quando a segunda instância cria um contraponto com a primeira ao quebrar as expectativas promovidas por ela.
- Função de amplificação - a segunda instância estende o alcance da mensagem, “trazendo um discurso suplementar ou sugerindo uma interpretação” (LINDEN, 2011:125).

Relações semânticas entre texto e imagens

Além das relações formais, temporais e espaciais que texto e imagem estabelecem no álbum ilustrado, é necessário compreender os tipos de relações semânticas possíveis de se estabelecer na diversidade dinâmica entre texto e imagem.

Linden resumiu de forma pragmática essas relações em três categorias ao interrogar-se: “será que texto e imagem podem fazer mais do que repetir, completar ou contradizer um ao outro?” (*idem*:120). São elas:

- Relação de redundância - neste tipo de relação, palavra e imagem contam a mesma narrativa, não emitem nenhuma mensagem suplementar e um não precisa do outro para desenvolver o discurso. Esse tipo de relação é apontado em diversos estudos sobre a relação palavra e imagem. Nikolajeva e Scott inserem nesta definição os chamados álbuns simétricos, em que as lacunas entre palavra e imagem são idênticas ou não existentes, não restando nada para a imaginação do leitor, que atua de forma passiva durante a leitura do álbum (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011:32).

- Relação de colaboração - textos e imagens, nesta relação, “trabalham em conjunto em vista de um sentido comum. Identificar uma relação de colaboração significa considerar de que modo se combinam as forças e fraquezas próprias de cada código” (LINDEN, 2011:121). Esta relação também é encontrada em outras teorias. Nikolajeva e Scott (2011) categorizam dentro do espectro da colaboração os álbuns ilustrados complementares, em que as lacunas entre texto e imagem são idênticas ou inexistentes e o leitor atua também de forma passiva. Também podem ser incluídos nesta categoria o chamado álbum ilustrado reforçador (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011) - neste tipo de relação, o sentido não está apenas no texto ou na imagem, e sim na relação entre esses dois códigos.
- Relação de disjunção - nesta relação, texto e imagem podem seguir vias narrativas paralelas. Nikolajeva e Scott (2011) nomeiam os álbuns ilustrados que se enquadram nesta categoria de álbuns ilustrados silépticos, que podem conter ou não palavras, nos quais duas ou mais narrativas são independentes entre si. Também caracterizando esta relação, Linden (2011) diz que texto e imagens podem estar em contradição e deixar em aberto a interpretação do leitor, sem orientá-la a um sentido definido. Nikolajeva e Scott (2011) categorizam nesta relação os chamados álbuns ilustrados de contraponto, onde as narrativas são mutuamente dependentes.

Segundo Nikolajeva e Scott (2011), os

“casos mais estimulantes de contraponto entre texto e imagem serão encontrados em livros de um mesmo autor-ilustrador, que tenha total liberdade para escolher qual dos dois aspectos do iconotexto levará a carga principal de narrativa. Entretanto, também temos exemplos de trabalho de equipe bem-sucedido (...) [em que] o pré-requisito aparente é uma colaboração estreita entre autor e ilustrador, no qual o autor deixa lacunas para o ilustrador preencher com imagens visuais” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011:33).

Perspectiva narrativa

“Em narratologia, o termo ‘ponto de vista’ é empregado em uma acepção mais ou menos metafórica para denotar a posição assumida pelo narrador, pelo personagem e pelo leitor implícito” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011:155). Esses pontos de vista podem ser distinguidos entre:

- Ponto de vista literal - narrativa apresentada a partir dos olhos do narrador a quem os eventos são apresentados;
- Ponto de vista figurativo - narrativa que transmite alguma ideologia ou visão de mundo;
- Ponto de vista transferido - narrativa em que o narrador se beneficia com o relato da história.

Os pontos de vista podem ser estabelecidos por meio do texto verbal ou através da imagem.

No texto verbal, os três pontos de vista podem ser fixos ou variáveis, sendo possível encontrar as seguintes perspectivas:

- Perspectiva onisciente ou onipresente - quando não há foco;
- Perspectiva objetiva - que acompanha o ponto de vista literal de um personagem;
- Perspectiva introspectiva - que penetra nos pensamentos e sentimentos do personagem.

Já a imagem é vista pelo leitor através de um ponto de vista fixo, imposto pelo ilustrador. Porém, esse ponto de vista pode mudar a direção, o foco ou o zoom na sucessão das ilustrações.

Quando se diferencia a perspectiva narrativa, permite-se criar diferentes relações entre palavra e imagens no álbum ilustrado. “A articulação, em torno de um mesmo discurso, textual e imagética permite multiplicar os pontos de vista ou focalizações” (LINDEN; 2011:130).

Embora o narrador possa estar oculto, todos os textos verbais são narrados. Nikolajeva & Scott (2011) apontam os traços que evidenciam a presença do narrador no texto a partir da descrição do cenário, da descrição do personagem, do resumo dos acontecimentos e de comentários sobre os acontecimentos ou as ações descritas. Contudo, a descrição do cenário e do personagem podem ser verbais e/ou visuais, concordando ou fazendo contraponto com o texto.

Figuras de linguagem

Nos álbuns ilustrados, os símbolos visuais podem ser muito complexos ou totalmente claros, sem necessitar de um olhar sofisticado. Da mesma forma, alguns utilizam várias figuras de linguagem e outros não. “A linguagem figurada se baseia no desvio do significado literal de uma palavra e seu sentido transferido” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011:281). As imagens nesse tipo de artefato são preponderantes em relação ao texto e convidam o leitor a aprofundar-se no sentido literal das palavras, de modo a preencher as lacunas existentes entre as duas linguagens através do seu conhecimento e imaginação.

Interessa-nos compreender como, nos álbuns ilustrados, as imagens reforçam a linguagem figurada verbal e se relacionam com a produção de significados, além de explorar esses contrapontos texto-imagem.

Metaficção

Nos álbuns ilustrados, palavras e imagens possibilitam jogos de linguagem metaficcionais.

“Metaficção é um dispositivo estilístico que busca destruir a ilusão de uma ‘realidade’ por trás de um texto e em seu lugar enfatiza a ficcionalidade. Os elementos metaficcionais no verbal focam deliberadamente seu caráter de construção literária, e depois levantam questões sobre a relação entre ficção e realidade” (NIKOLAJEVA, 2011:288).

Nonsense

“*Nonsense* é um dispositivo estilístico que em geral se baseia na discrepância entre significado literal da palavra e o metafórico, ou entre o significado verdadeiro e o modo como os personagens o interpretam. A visualização de nonsense verbal é um desafio para o ilustrador, oferecendo possibilidades infinitas de jogo imagético” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011:282).

Este *nonsense* é encontrado, por exemplo, quando as imagens necessitam de um

significante, mesmo que o texto verbal nomeie esses objetos ou seres inusitados. Ele também pode ser encontrado em objetos e criaturas estranhas cuja nomeação apresenta discrepâncias entre o significante e o significado.

Ironia

Normalmente as imagens expandem o que o texto descreve, ou podem não estar em harmonia, gerando de forma intencional a ironia ou a fantasia.

“A ironia é uma figura retórica baseada em um desvio do sentido dicionarizado das palavras, as imagens em si mesmas não podem transmitir ironia. Entretanto, elas podem fornecer um contraponto irônico às palavras, mostrando-nos algo diferente do que o verbal diz e revelando o narrador como ingênuo ou mentiroso deliberado. Uma vez que a maioria dos livros ilustrados usa ou finge usar um ponto de vista literal infantil, a discrepância entre essa perspectiva visual e uma voz narrativa adulta, didática ou irônica pode se tornar o mais significativo ponto de tensão do livro” (*idem*:158).

Segundo Nodelman, a ironia ocorre na literatura “quando sabemos algo mais e algo diferente do que nos é dito. Estamos cientes de que as palavras que estamos lendo estão incompletas. (...) Quando as palavras e as imagens se combinam, a ironia surge do modo como a incompletude de cada uma é revelada pela incompletude da outra” (NODELMAN, 1988:223).

Intertextualidade

“A noção de intertextualidade se refere a todos os tipos de vínculos entre dois ou mais textos: ironia, paródia, alusões literárias e extraliterárias, citações diretas ou referências indiretas a textos anteriores, quebra de padrões bem conhecidos, e assim por diante” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011:295).

A intertextualidade pode atuar nas palavras, nas imagens e na relação entre ambas, podendo ser simétrica e contrapontual. Espera-se que o leitor participe do processo de decodificação e faça a conexão intertextual. Para isso, ele deve conhecer as histórias originais para apreciar a paródia, por exemplo. A intertextualidade pode também depender da cultura do leitor.

Exemplos comuns de intertextualidade são as referências aos contos de fada, através de uma mudança de cenário ou de sua transferência para o contexto histórico atual. Também podem ocorrer alusões a obras famosas. Quando o autor faz referências a trabalhos próprios, o recurso é denominado “intratextualidade”.

“Os ilustradores e escritores criam narrativas complexas em que a decodificação de imagens e palavras não assenta num conhecimento direto do que é expresso, nomeadamente quando recorrem à intertextualidade visual ou verbal, onde reinam metáforas, analogias ou paratextos que indicam outro tipo de informação, e que por sua vez fazem com que os leitores se sintam motivados a olharem para o texto ou para a imagem, a iniciarem a sua leitura e a encontrar a riqueza escondida – que lhes desperte a curiosidade e que os motive a ler as imagens e as palavras” (SANTOS, 2015:89).

Todos estes recursos narrativos encontrados no álbum ilustrado contribuem para que esse artefato, considerado aparentemente simples, deixe de ser analisado por suas características individualmente e passe a sê-lo a partir da interação dos recursos narrativos que o compõem.

2.5 - Recursos narrativos metaficcionalis

As relações entre palavra-imagem-suporte abordadas no capítulo anterior são atribuições canônicas do álbum ilustrado que, além de possuir uma natureza inovadora e aberta à experimentação, teve por

“parte dos intervenientes diretos do álbum ilustrado a recusa destas grandes histórias universais, que são mordazmente retratadas pelo recurso ao eclectismo visual e verbal como resposta à fuga do cânone ou da percepção globalizada dos mecanismos narrativos do álbum ilustrado” (SANTOS, 130).

Neste capítulo, será estudada a influência do pós-modernismo e da cultura digital nos recurso narrativos e as consequentes transformações em sua estrutura narrativa, formato e exigência da recepção leitora.

Álbum ilustrado pós-moderno

Lewis (2001) define o pós-modernismo como, mais do que uma relação temporal, um

“fenômeno cultural e intelectual que surgiu dos escombros e que floresceu na década de 1960 na forma de edifícios, pinturas, obras de literatura e outras formas e artefatos culturais. O pós modernismo (ou pós-modernismo), particularmente para artistas e críticos culturais, é, portanto, uma reação e/ou transcendência do modernismo nas artes” (LEWIS, 2001:88).

Ortega (2005) situa o contexto pós-moderno no final da Segunda Guerra Mundial, resumido pelas seguintes características: novas formas de consumo em uma cultura em que a imagem impera sobre a realidade e se impõe sobre seus significados; alteração da concepção de espaço e tempo; desenvolvimento das comunicações; avanço tecnológico; progressiva estandardização da sociedade; destruição da natureza; redução das diferenças; e conscientização de que

“a realidade cultural e social passa pela mediação da linguagem e é expressa através de construções narrativas(...). Embora, no momento, é considerado uma cultura pós-linguística, no sentido de que a imagem é imposta sobre o texto e cria suas próprias realidades (simulações) que transformaram a realidade em imagens” (ORTEGA, 2005:05).

Nikolajeva (2008) vai além do enquadramento temporal para mostrar que, assim como hoje em dia existem álbuns que não possuem características pós-modernas, também muitos álbuns históricos já possuíam essas características:

“o rótulo do pós-modernismo não é tanto uma questão de período histórico, mas de uma estética e filosofia especial; por isso, seria impreciso dizer que álbuns ilustrados pós-modernos aparecem na década de 1990. Assim como, uma grande maioria dos álbuns ilustrados publicados hoje não apresentam quaisquer traços pós-modernos” (NIKOLAJEVA, 2008:55).

Classificar os álbuns ilustrados como moderno ou pós-moderno pode trazer algumas dificuldades. É certo que existem, cada vez mais, obras com características pós-modernas, mas isso ainda não configura uma tendência geral e os autores Sipe & Pantaleo (2008) preferem pensar que

“os álbuns ilustrados se encontram ao longo de um continuum de pós-modernismo. Se um livro exibe uma ou duas características ou qualidades, nós podemos dizer que ele expressa alguns atributos do álbum ilustrado pós-moderno. Se uma seleção de literatura tem muitas das características

ou qualidades, seria então mais provável classificá-lo como realmente pós-moderna” (SIPE & PANTALEO, 2008:04).

São numerosos os estudos sobre as características do pós-modernismo na literatura infantil e no álbum ilustrado. Autores como Lewis (2001), Ortega (2005), Sipe & Pantaleo (2008), Nikolajeva (2008), Salisbury (2008), Beckett (2008), Dresang (2008) e Santos (2015) foram importantes referências neste trabalho.

Ao examinar como as características essenciais do pós-modernismo impactaram os álbuns ilustrados, David Lewis (2001) utiliza os conceitos abaixo:

Indeterminação

A cultura pós-moderna reage contra o predomínio da razão e tem consciência de que a realidade depende da perspectiva da qual é vista. Diante disso, a literatura apresenta uma ênfase maior em resultados e dilemas sem desfechos. (LEWIS, 2001:89).

Fragmentação

Tentativas de unificar e sintetizar são consideradas no pós-modernismo como uma imposição de ordem. Os artistas e escritores pós-modernos preferem se posicionar às margens, sem justificção, a fim de permitir que as opiniões finais sejam livres e enfatizar o fato de que a totalidade e a integridade não são honestamente possíveis.

Descanonização

Há cada vez mais incredulidade em relação às histórias sobre valores, verdades, progresso e razão que as autoridades manifestam. No pós-modernismo, a aceitação incondicional de crenças e tradições históricas fundamentais como verdades se atrofiou. A autora Ortega (2005) acrescenta que há uma hostilidade com a alta cultura e, em contraste, “surgiram muitas ‘pequenas narrativas’ que representam outras vozes culturalmente diferentes. Hierarquias entre as narrativas foram quebradas; e também apagadas as diferenças entre a alta cultura e a cultura popular” (ORTEGA, 2005:07).

Ironia

Essas três características já mencionadas levam à ironia. Na cultura pós-moderna, imagens e ideias chegam até nós por uma perspectiva de caráter irônico, sendo quase impossível agir, criar ou pensar inconscientemente pois o que se vê ou se fala carrega em si um duplo sentido que dificulta a compreensão automática.

Hibridização

Os limites dissolveram-se, ocasionando uma mistura de formas culturais e um afastamento das diferenças que contribuíram para o aparecimento de artefatos híbridos, como a paródia e o pastiche, acessíveis e disponíveis para todos.

Desempenho e participação

Muita arte é agora concebida em termos de desempenho e participação. A autoridade e a responsabilidade dos autores de agregar sentido ao que é visto foram repassadas para os espectadores e leitores e tornam-se tão importantes quanto o produto, que deixa de ser único.

Enquanto no espaço narrativo do álbum ilustrado moderno imagens, textos e suporte estavam a serviço da expressão, as características pós-modernas apontadas por David Lewis (2001) trazem maior complexidade ao álbum ilustrado e são criadas novas formas de leitura com a utilização de recursos metaficcionais que quebram preceitos da autoridade do autor em relação ao texto, pois o leitor se torna co-autor e pode gerar múltiplas interpretações.

Ortega (2005) menciona que a narrativa estabelecida pelo álbum ilustrado através da interatuação entre texto e ilustração possui características próprias que são intrinsecamente relacionadas às características das narrações pós-modernas, como:

- Dialogismo - a condição polissistêmica do álbum gera um tipo de narração dialógica em que os dois códigos se limitam mutuamente. O álbum possui a capacidade poética de conter metáforas e uma grande capacidade semântica e semiótica.

- Descontinuidade - os códigos do álbum apresentam uma narrativa descontínua que pode ser percebida na lacuna entre texto e imagem que o leitor deve preencher, como também na sequência entre as ilustrações.
- Simultaneidade - a narração composta por texto e imagem permite a simultaneidade, diferentemente de uma narrativa somente textual.

Ortega (2005) complementa dizendo que:

“Estas características naturais do álbum ilustrado potenciam sua tendência a experimentação e a romper com as formas narrativas canônicas da literatura. (...) Dialogismo, descontinuidade e simultaneidade, convertem o álbum em uma forma narrativa inclinada à experimentação pós moderna” (ORTEGA, 2005:54)

e declara que este leitor que atua de maneira ativa buscando montar a informação que vem através de duas vias descontínuas e simultâneas configura também um modelo de leitor pós-moderno.

Sipe & Pantaleo (2008), a partir do estudo de Sipe e McGuire, buscaram sintetizar trabalhos de vários teóricos sobre as características pós-modernas presentes nos álbuns ilustrados, que Santos (2015) traduz como:

- o esbater das distinções entre baixa e alta cultura, das categorias dos gêneros literários tradicionais e das fronteiras entre autor, narrador e leitor;
- a subversão das tradições e convenções literárias e o enfraquecimento das distinções tradicionais entre a história e o mundo real;
- a intertextualidade (presente em todos os textos) é tornada explícita e diversificada, tomando muitas vezes a forma de pastiche, ironia ou múltiplas camadas de textos provenientes de fontes diversas;
- a utilização de uma multiplicidade de significados que originam múltiplos trajetos através da narrativa e que criam um elevado nível de ambiguidade e fins não resolvidos ou abertos;
- o uso da ludicidade, (...) em que os leitores são convidados a utilizar o texto como um terreiro de jogos semânticos;
- a autorreferencialidade, que recusa aos leitores a permissão de terem uma vivência através da experiência vicária, oferecendo pelo contrário uma postura metaficcional pela chamada de atenção ao texto como um texto em vez de um derivado do mundo (SIPE & PANTALEO, 2008 *cit. por* SANTOS, 2015:137).

Ortega (2005) diz que os autores e ilustradores pós-modernos questionam as convenções narrativas utilizando recursos metaficcionais que chamam a atenção, dentro dos álbuns ilustrados, sobre a sua condição de artifício. Por isso, em algum trabalhos, é utilizado o termo metaficção como sinônimo das características comuns ao pós-modernismo. No entanto, a autora distingue os termos:

“Enquanto o pós-modernismo é um conceito pertencente à história literária, ele denota um tipo de literatura associada a um momento cronológico - à época contemporânea; a metaficção é uma manifestação ahistórica que se tem registrado ao longo de toda a história literária, e tem se intensificado na literatura pós-moderna, até ao ponto de que a presença de recursos metaficcionais seja considerado uma característica que identifica o pós-modernismo literário” (ORTEGA, 2005:58).

Essa citação de Ortega (2005) vai ao encontro do que afirma Lewis (2001):

“A ficção pós-moderna não está interessada em satisfações e consolações narrativas, mas está interessada na natureza da ficção e no processo narrativo, e emprega recursos metaficcionais para não determinar a leitura irreflexiva e ingênua das histórias” (LEWIS, 2001:93),

ou seja, apesar dos recursos narrativos metaficcionais serem essenciais para a ficção pós-modernista, não é possível assumir que os dois conceitos sejam idênticos.

Radical Change Theory

Além da influência pós-moderna no álbum ilustrado, é importante ressaltar o estudo de Dresang (2008) que procura distinguir as mudanças pós-modernas das que ocorreram por influência da denominada *Radical Change Theory* (Teoria da Mudança Radical), proposta no início dos anos 90 do século XX com base nos princípios da cultura digital: interatividade, conectividade e acesso.

A autora examina estes conceitos que são aplicados não só às mídias mas também em análises das mudanças da sociedade contemporânea e conclui que “digital não refere-se à mídia apenas, mas também às qualidades interativas, conectivas, facilmente alteradas que encorajam, e permeiam grande parte da sociedade” (DRESANG, 2008:41). Esses conceitos podem ser melhor entendidos abaixo:

Interatividade

“A interatividade refere-se a comportamentos de informação complexos dinâmicos, controlados pelo usuário, não-lineares, não-sequenciais e de representação em livros ou outras mídias” (*idem*, 2008:41).

A narrativa em que a característica da interatividade atua dá ao leitor um senso de controle, com oportunidade de fazer escolhas que não possuíam anteriormente. Essa característica pode se aplicar ao álbum ilustrado com gráficos em novas formas e formatos interativos (com o texto, entre texto e leitor, e entre textos) não-lineares e não-sequenciais, incluindo hipertexto portátil e design digital. À medida em que a relação entre as palavras e as imagens atinge novos níveis de sinergia, palavras tornam-se imagens e imagens tornam-se palavras e requerem um alto nível de envolvimento cognitivo do leitor devido às múltiplas camadas de significado.

Conectividade

“A conectividade refere-se ao senso de comunidade ou construção de mundos sociais que emergem de mudanças de perspectivas e associações ampliadas no mundo real ou em livros e outros recursos. A conectividade online explodiu para adultos e crianças” (*ibidem*, 2008:41).

O álbum ilustrado em que é possível identificar a característica da conectividade possui múltiplas perspectivas, visuais e verbais. Dá voz a vozes anteriormente não ouvidas, como jovens que falam por si mesmos. Inclui organização e formato não-lineares e contém múltiplas camadas de significado de uma variedade de perspectivas. Apesar de ser encontrada na maioria dos álbuns ilustrados sem palavras, certamente estes não são os únicos locais de conectividade. Assim, tais livros proporcionam conectividade para as crianças a outras crianças em momentos e lugares completamente diferentes, devido às lacunas no tempo e no espaço deixados para o jovem leitor refletir.

Acesso

“O acesso refere-se à quebra de barreiras de informação de longa data, trazendo entrada para uma grande diversidade de opiniões e oportunidades anteriormente inacessíveis” (*ibidem*, 2008:41).

Olhando ao redor, é possível observar o efeito desses princípios em todos, seja no trabalho ou em jogos, com ou sem o uso de tecnologia.

Os álbuns ilustrados influenciados pela *Radical Change Theory* têm seus limites alterados, tratam de assuntos antes proibidos, de terminações não resolvidas, através de configurações até então ignoradas. Os personagens são retratados de maneiras novas e complexas, nas quais novos tipos de comunidades são gerados.

“Olhar para os livros ilustrados usando a Teoria da Mudança Radical revela tópicos, personagens, configurações e problemas anteriormente proibidos e os explica como uma parte natural do aumento do acesso ao ambiente digital” (*ibidem*, 2008:49).

Tanto a *Radical Change Theory* quanto o pós-modernismo trouxeram mudanças e inovações na relação entre palavras, imagens, suporte e leitor nos álbuns ilustrados. Apesar de alguns autores agruparem estes aspectos, Dresang (2008) aponta que quando a Teoria da Radical Change é aplicada são identificadas mudanças de forma e formato, mudanças de perspectivas e mudanças de fronteiras.

Ela conclui apresentando as principais diferenças entre as mudanças ocorridas no álbum ilustrado por influência do pós-modernismo e da *Radical Change Theory*:

“O pós-modernismo em álbuns ilustrados enfatiza pastiche e paródia, bricolagem, ironia e brincadeira que estão relacionados à ambiguidade e fragmentação do pós-modernismo na sociedade. Radical Change no álbum ilustrado enfatiza o hipertexto portátil e o design digital que estão relacionados à interatividade, conectividade e acesso ao ambiente digital” (*idem*:41).

Essas características do álbum ilustrado demonstram uma interação em que o leitor adquire uma posição mais ativa e é convidado a desenrolar a narração, enquanto o autor perde autoridade cedendo ao leitor parte das suas responsabilidades, o que desfaz algumas fronteiras entre escritor/ilustrador/designer e leitor. Dessa forma, este deixa de

“ser um mero leitor passivo da informação, mas que pelo contrário exige interação e complexidade que lhe permita ter um papel ativo na construção da informação e que por sua vez faz escolhas pessoais que conduzem a narrativa para o seu mundo e para a construção de mundos que imagina serem possíveis” (SANTOS, 137).

As características apontadas são de extrema importância para a definição da audiência do álbum ilustrado e em particular para a legitimação da temática desta dissertação: a expansão da audiência, que será tratada na parte seguinte deste estudo com o intuito de perceber como a mútua interação entre palavra, imagem e suporte e a utilização dos recursos narrativos metaficcionais permitem que as interpretações sejam variadas e contribuem para a expansão da audiência do álbum ilustrado, tornando seu acesso intergeracional.

CAPÍTULO 03

EXPANSÃO DA AUDIÊNCIA DO ÁLBUM ILUSTRADO

3.1 - Audiência do álbum ilustrado

Até este momento considerou-se o público implícito do álbum ilustrado composto, em sua maioria, por crianças em fase de desenvolvimento de suas competências literárias e cognitivas. Contudo, apesar de ainda não ter sido citado, o adulto assume um papel importante na literatura infantil, na mediação entre a criança e o livro durante seu acesso ou leitura.

Todo o processo da chegada do livro até as crianças é intermediado por um público adulto que valida e incentiva a promoção da leitura:

“em termos práticos e econômicos a audiência real dos textos da literatura para crianças não são as crianças, mas sim os editores adultos, críticos, bibliotecários e pais que são o mercado, que distribuem, recomendam, selecionam e compram os livros para as crianças” (NODELMAN *cit. por* SANTOS, 2015:70).

Além de promover o acesso da criança ao álbum ilustrado, o adulto também acompanha e ampara o pré-leitor ainda inexperiente em suas primeiras leituras. Muitos livros levam em consideração essa dupla audiência e promovem camadas de significação para os dois públicos em conjunto.

Quando um álbum ilustrado é lido por um receptor criança ou adulto, cada um deles interpreta a mensagem à sua maneira, evidenciando o papel ativo do leitor como produtor de significado. Sotto Mayor diz que “existem diversos tipos de leitor e tipos de leitura também e, conseqüentemente, as hipóteses interpretativas, que podem

surgir da relação circular autor, obra e leitor, são inúmeras e diversificadas” (SOTTO MAYOR, 2014:120). Ou seja, a leitura resulta da comunicação entre ambos os textos e o leitor, e é resultado do diálogo entre o que os textos dizem e o sentido que o leitor dá a eles.

Por essa razão, o álbum ilustrado deve ir além dos interesses do público implícito, sendo o papel do ilustrador de extrema importância como nos indica Ana Margarida Ramos:

“É por isso mesmo que o ilustrador, além de autor de pleno direito, é também leitor privilegiado e é, muitas vezes, através da sua leitura que o texto chega junto dos seus destinatários preferenciais. Por isso, um ilustrador, mesmo antes de ser um artista, tem de ser um bom leitor, capaz de ler o texto, assim como os espaços em branco que ele contempla, e cooperar com ele na construção de sentidos, muitas vezes não textualmente explícitos. E é esta capacidade de leitura que distingue bons ilustradores (e boas ilustrações) de bons artistas plásticos ou designers” (RAMOS, 2010:12).

Sendo assim, ao conceber um álbum ilustrado deve-se ter em conta a idade do leitor a quem o álbum se destina, a fim de nortear o trabalho, porém essa informação deve ser utilizada apenas como orientação, visto que a audiência efetiva do álbum é diversa. Santos aponta:

“Percebemos que uma das muitas angústias dos ilustradores para a infância corresponde à escolha do grau dessa variação, no delimitar do grau de iconicidade em que pretendem atuar e, ao mesmo tempo, na dificuldade em perceber se o leitor implícito do seu trabalho final irá compreender estas sutilezas ou, até, a própria mensagem” (SANTOS, 2015:85).

Os adultos, ao contrário das crianças, possuem um tempo de decifração e compreensão da mensagem mais curto que o das crianças devido a sua experiência literária mais alargada. “O que nas crianças leva algum tempo a ser conseguido – como por exemplo o reconhecimento da ironia ou das diferentes metáforas –, é muitas vezes, para os adultos, o começo ou o cerne da sua leitura” (SANTOS, 2015:89). Essas características são mais evidentes em álbuns ‘declaradamente intergeracionais’, em que há

“a utilização de uma linguagem verbal ou visual de tal forma metafórica que dificilmente será entendida numa primeira leitura pelas crianças, mas que é compreendida pelos adultos, podendo até ser esta linguagem metafórica ou os valores estéticos da sua representação que os façam sentir presos à narrativa” (*idem*:90)

tornando os adultos, que eram vistos no passado apenas como mediadores, em potenciais leitores, que hoje comprem e leem álbuns ilustrados para seu próprio prazer.

Diante dessa afirmação, o próximo capítulo pretende compreender como as transformações sociais, culturais e tecnológicas foram responsáveis por mudanças que conferiram ao álbum ilustrado uma nova definição, que expande sua audiência tradicional para um público intergeracional.

3.2 - O álbum ilustrado *crossover*

“O gênero ‘literatura infantil’ tem, a meu ver, existência duvidosa. Haverá música infantil? Pintura infantil? A partir de que ponto uma obra literária deixa de constituir alimento para o espírito da criança ou do jovem e se dirige ao público adulto? Qual o bom livro para crianças que não seja lido com interesse pelo homem feito? Qual o livro de viagens ou aventuras, destinado a adultos, que não possa ser dado a crianças, desde que vazado em linguagem simples e isento de matéria de escândalo? Observados alguns cuidados de linguagem e decência, a distinção preconceituosa se desfaz. Será a criança um ser à parte? Ou será literatura infantil algo de mutilado, de reduzido, de desvitalizado, porque coisa primária fabricada na persuasão de que a imitação da infância é a própria infância?” (DRUMMOND, 1944:220)

Diante da velocidade com que as mudanças sociais, tecnológicas e culturais estão a acontecer no mundo, verificável de forma mais acentuada com o pós-modernismo, refletido em livros para crianças ou em arte e literatura voltados para o público adulto, observa-se uma profunda mudança na percepção e no comportamento da sociedade. Essas mudanças, atuadas no artefato complexo que é o álbum ilustrado, têm dissolvido suas fronteiras etárias, o que o leva a ser considerado um artefato *crossover*.

Este termo, apesar de não ser algo novo já que alguns autores e ilustradores sempre questionaram a audiência, tem se evidenciado mais atualmente devido às evoluções pós-modernas ocorridas na literatura desde o século passado, como a questão da diluição das fronteiras entre o público adulto e infantil. Segundo Santos,

“o que a literatura *Crossover* vem propor é a confirmação da existência de um público adulto implícito que não é apenas um mediador entre o livro e a criança, mas sim um público consumidor autônomo (...). O termo cria um espaço de diálogo intergeracional que veio contribuir para o esbater

das fronteiras entre adultos e crianças e, ao mesmo tempo, assumir que a literatura para a infância apesar de ainda manter a preposição para é na realidade para todos” (SANTOS, 2015:210).

Beckett (2009) aponta o livro *Harry Potter*, da escritora J. K. Rowling, lançado em 1999, como um exemplo de sucesso literário *crossover*, o que levou o termo a ser visto como uma tendência muito presente no século XXI. Todavia, “a literatura *crossover* recentemente adquiriu um novo status, não é um fenômeno novo” (BECKETT, 2009:01). Várias outras obras literárias feitas para adultos foram consumidas anteriormente por crianças e vice-versa, das quais Beckett (2009) cita algumas que são enquadradas nessa classificação:

The Lord of the Rings (1954–55), de J. R. R. Tolkien; *Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll; *Winnie-the-Pooh* (1924) de A. A. Milne; *The Wind in the Willows* (1908) de Kenneth Grahame; *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) de L. Frank Baum e *The Chronicles of Narnia* (1950) de C. S. Lewis, além de histórias mais antigas como *Gulliver’s Travels* (1726), de Jonathan Swift; *Fables* (1668) de La Fontaine, dedicado ao filho sete ano de Louis XIV, popular entre adultos e crianças.

Essa lista de exemplos ilustra o fenômeno que, apesar de já existir há muitos anos, surge de forma mais acentuada no século XXI como reconhecimento de que “diferentes gerações compartilham experiências, conhecimentos, desejos e preocupações” (*idem*:268), o que situa a literatura *crossover*, em particular o álbum ilustrado, como objeto potencial complexo devido a sua natureza plural para a “representação de temáticas que outrora eram exclusivas de uma faixa etária (sexo, violência, problemas sociais e ambientais, entre outros) e que se tornam objeto de partilha intergeracional” (SANTOS, 2015:214).

Alguns críticos veem de forma negativa este compartilhamento entre as gerações e declaram que a literatura *crossover* foi tão desenvolvida para uma audiência adulta que exige competências intelectuais e emocionais inadequadas para as crianças. Ao lado dessa visão de que as crianças estão sendo forçadas a amadurecer mais rápido, também podem ser encontradas opiniões contrárias, de que a sociedade de hoje está cheia de adultos imaturos e infantilizados considerados ‘crianças que não cresceram’.

Contudo, assim como Beckett (2009), este estudo propõe que “a literatura *crossover* reúne as gerações, fornecendo pontos comuns de referência. Esta partilha de cultura por leitores de todas as idades promove o intercâmbio e a compreensão entre

gerações” (BECKETT, 2009:269), contribuindo para que crianças e adultos compartilhem um mesmo artefato.

Pelo fato do álbum ilustrado *crossover* ser um tema de grande importância e ainda pouco explorado, Beckett (2009, 2012) dedicou um livro exclusivamente a este assunto: *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages* (2012), onde aborda especificamente o álbum ilustrado, segundo a autora um “gênero que merece uma atenção especial dentro da tendência global generalizada e em constante expansão da literatura *crossover*” (*idem*:01).

Como foi visto nos capítulos anteriores, o álbum ilustrado comunica através da interação das linguagens narrativas visual e verbal, somadas ao suporte e à interpretação do leitor. Devido a esta natureza e às inovações aliadas ao pós-modernismo e à *Radical Change Theory*, atraem tanto adultos e crianças. “Álbuns ilustrados oferecem uma oportunidade única para uma experiência de leitura colaborativa ou compartilhada entre crianças e adultos, uma vez que capacita os dois públicos mais igualmente do que outras formas narrativas” (BECKETT, 2012:02).

O álbum ilustrado tem sido tradicionalmente concebido para crianças e vários estudos apontam a real necessidade da presença do adulto no acesso e mediação entre o livro e a criança. Mediação em que o adulto, além de ajudar os mais novos a decifrar a mensagem do álbum, também partilham conhecimentos. Segundo Santos, este artefato

“potencializa a troca de experiências com o mediador adulto pela oferta de diferentes níveis de afetividades e possibilidades cognitivas e conceituais que se cruzam no ato de leitura e que contribuem para a assimilação e compreensão de que o álbum ilustrado é complexo e está sujeito a diferentes significações que originam diferentes narrativas dependentes do leitor” (SANTOS, 2015:217).

A consciência desta “passagem do público-criança implícito para um público misto de crianças e adultos conduziu a uma nova definição de público, designada como *Crossover*” (*idem*:70) e inspirou a autora Carole Scott a declarar que

“obras-primas da literatura infantil são aquelas com duplo endereço que falam tanto com crianças quanto com adultos e que os álbuns ilustrados oferecem a maior igualdade na experiência de leitura, já que as crianças pré-alfabetizadas podem se dedicar a ler as imagens enquanto o adulto lê o texto verbal” (SCOTT *cit. por* BECKETT, 2012:02).

Com a influência da pós-modernidade no álbum ilustrado, a relação da mediação evidencia cada vez mais a presença do adulto e afirma “seu caráter fértil para a inovação e propostas que questionam o direcionamento a um público implícito. Um direcionamento em que o público deixa de ser apenas uma ponte entre a criança e o livro e passa a ser um cliente habitual de álbuns ilustrados” (SANTOS, 2015:217).

Adultos deixam de ser vistos como co-leitores e são reconhecidos então

“como leitores por direito próprio. Embora este não seja um fenômeno completamente novo, os adultos agora parecem mais dispostos a reconhecer o fato de que eles comprem álbuns ilustrados para seu próprio prazer. (...). O fenômeno dos adultos que leem livros ilustrados parece marcar a transgressão final da era das fronteiras convencionais criadas arbitrariamente entre livros infantis e livros para adultos” (BECKETT, 2012:13).

Outra fronteira que vem sendo quebrada é a exigência formal que prevê

“a estruturação dos mais novos em etapas estanques plurais que originam uma ideia de crianças no plural quando na realidade cada uma delas tem um desenvolvimento cognitivo bastante variável e é cada vez mais dependente de estímulos e experiências de leitura fora do contexto da escola formal” (SANTOS, 2015:217).

Essa generalização etária também tem sido alvo de mudança e muitos autores e ilustradores contemporâneos que consideram o álbum ilustrado como uma narrativa dedicada a todas as idades – *allalderslitteratur*, termo utilizado na Noruega desde 1980 e apresentado por Beckett (2012) -, questionam as fronteiras de audiência e “estão a contribuir para que o poder narrativo e a complexidade ofereçam múltiplas possibilidades interpretativas que conseguem abranger uma maior amplitude de públicos e encontrar níveis de interesse diferentes” (*ibidem*:217).

Salisbury (2008) aponta que alguns destes criadores ao serem questionados sobre quem eles consideram como público do seu trabalho respondem com o clichê: ‘a criança interior’, e declara que

“se um artista está dizendo algo importante para si mesmo, o resultado provavelmente terá mais valor e significado intrínseco do que se a preocupação for com a percepção da necessidade do público, da expectativa do público ou das habilidades de decodificação do público” (SALISBURY, 2008:37).

Editoras inovadoras também questionam esses limites etários e algumas foram criadas com o objetivo de produzir álbuns ilustrados que transpõem os limites entre

literatura infantil e literatura adulta. Beckett (2012) cita alguns editores importantes durante esta evolução literária, entre eles o editor francês François Ruy-Vidal, que de 1960 a 1970 trabalhou com ilustradores e autores importantes e revolucionou os livros infantis mesmo sob acusações de criar livros para adultos e não para crianças. É autor da teoria que inspira autores, ilustradores e editores *crossover* até hoje e vai ao encontro da citação do início do capítulo, de autoria do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade (1944):

“Não existe arte para crianças, existe arte. Não existem desenhos para crianças, existem desenhos. Não existem cores para crianças, existem cores. Não existe literatura para crianças, existe literatura. Com base nestes quatro princípios, podemos dizer que um livro para crianças é um bom livro quando é um bom livro para todos” (FRANÇOIS, 1972 *cit. por* BECKETT, 2012:05).

Atualmente, alguns críticos, editores, escritores e leitores reconhecem a literatura *crossover* como “forma literária distinta e categoria de *marketing*” (BECKETT, 2012:01). Assim como alguns álbuns ilustrados trazem em seus paratextos indicações etárias, alguns álbuns *crossover* anunciam em seus paratextos sua implícita audiência como forma de comunicar explicitamente aos potenciais compradores. Essa indicação pode ser feita tanto pelo autor quanto pelo editor do álbum ilustrado.

Beckett (2012) também aponta que “os adultos apreciam a arte e a alta qualidade estética de muitos álbuns ilustrados” (*idem*, 2012:10) e algumas editoras foram fundadas com a filosofia editorial de produzir álbuns ilustrados *crossover* “esteticamente belos e ilustrados por artistas talentosos, produzidos em papel de alta qualidade usando as melhores técnicas de impressão possíveis” (*idem*, 2012:10).

Além dos álbuns ilustrados esteticamente sofisticados com audiência alargada, Beckett (2012) afirma que muitos adultos consomem álbuns ilustrados para seu próprio uso e prazer. Diversos álbuns ilustrados clássicos apelam ao sentimento de nostalgia que sentem pelos livros que amavam quando crianças. Para mais, alguns álbuns ilustrados são amplamente adquiridos por constituírem presentes tradicionais em certas ocasiões especiais da vida, tomando o lugar de um cartão de saudação.

Um número menor de álbuns ilustrados que atingem sucesso junto a públicos de todas as idades são aqueles desenvolvidos por celebridades, artistas ou autores/ilustradores amados e admirados.

Beckett (2012) aponta que algumas “alusões intertextuais sofisticadas que não podem

ser decodificadas por crianças e que parecem ser para a diversão dos adultos são uma característica comum em álbuns ilustrados *crossover*” (*idem*, 2012:16). Editores que adotam uma política editorial de audiência expandida obtiveram grande parte dos principais prêmios de literatura para crianças, o que não surpreende a autora uma vez que o júri é composto em sua maioria por leitores adultos.

Diante da constatação da existência de um público variado para o álbum ilustrado, sua criação tem de ser pensada também para satisfazer esse leque de leitores, por meio de recursos narrativos com múltiplos níveis de significados. Várias obras inovadoras desafiam e dissipam a suposição generalizada de que os álbuns ilustrados são apenas para crianças. Esta proposta não tem a intenção de desviar o álbum ilustrado do seu público infantil cânone, mas sim de expandir sua audiência, uma vez que, assim como Beckett (2012), considera os álbuns ilustrados *crossover* como

“trabalhos multiníveis que são adequados para todas as idades, pois convidam a diferentes formas de leitura, dependendo da idade e experiência do leitor. Esses livros que possuem várias camadas podem ser lidos várias vezes, fornecendo um novo significado a cada leitura. Crianças, adolescentes e adultos leem álbuns ilustrados *crossover* a partir de suas várias perspectivas, mas todos podem ter o mesmo prazer na experiência de leitura” (BECKETT, 2012:16).

CAPÍTULO 4

OBJETOS DE ESTUDO

4.1 - Introdução

Enquadramento

Até aqui, este estudo teve como principal objetivo compreender o álbum ilustrado a partir dos aspectos que o definem. Iniciou-se por designá-lo como álbum ilustrado e diferenciá-lo dos outros livros com ilustração. Em seguida, aprofundou-se nas características das linguagens visual e verbal e em sua materialidade. A relação entre texto, imagem e suporte no álbum ilustrado deixa algumas lacunas que são preenchidas pelo leitor com sua própria interpretação e evidenciam seu papel ativo como produtor de significado que, a partir das suas experiências de leituras anteriores, como também da sua maturidade afetiva, emocional e intelectual, agrega sentido ao álbum.

À medida que este leitor, inicialmente um pré-leitor, torna-se mais experiente, as metáforas e analogias presentes no álbum ilustrado passam a expandir a interpretação, aumentando o número de respostas e permitindo uma evolução do processo de leitura. As interpretações da mensagem do álbum ilustrado variam de acordo com cada leitor, o que permite atrair desde o pré-leitor, a criança, até o mediador, o adulto, que além de desfrutar do álbum ilustrado durante a leitura conjunta passa a encontrar no álbum ilustrado atrativos particulares, tornando-se alvo e consumidor pelo seu próprio prazer.

O álbum ilustrado contemporâneo acompanha as mudanças ocorridas na percepção e no comportamento da sociedade e agrega características da cultura pós-moderna indicadas por David Lewis (2001) como indeterminação, fragmentação,

descanonização, ironia, hibridização, desempenho e participação, questiona as convenções narrativas através da utilização de recursos metaficcionais e incorpora também elementos apontados pela *Radical Change Theory*, de Dresang (2008), como interatividade, conectividade e acesso.

Essas características enfatizam no álbum ilustrado sua natureza aberta a inovações e dissolvem suas fronteiras etárias convencionais, pois oferecem diferentes oportunidade de leitura para adultos e crianças, de forma individual ou colaborativa, fatores considerados relevantes para legitimar o objeto deste estudo como um suporte intergeracional ou artefato *crossover*. Uma noção que ecoa o que Ruy-Vidal afirmou em 1972, quando questionado sobre seu papel de editor: “um livro para crianças é um bom livro quando é um bom livro para todos” (RUY-VIDAL cit. por SANTOS, 2015:71).

Diante desta afirmação, constata-se que a criação de um álbum ilustrado é um processo que engloba um conjunto de recursos narrativos com múltiplos níveis de significados que conseguem cativar uma vasta audiência.

Os recursos narrativos no álbum ilustrado são as relações que palavra, imagem e suporte estabelecem para emitir a mensagem do álbum. Apresentam-se no âmbito formal, em que as mensagens linguísticas e visuais se relacionam, atuam em conjunto para transmitir a ideia de tempo e espaço e também estabelecem relações semânticas em que texto e imagem assumem funções narrativas.

Esses recursos quando apresentam múltiplos níveis de significados podem ser chamados recursos narrativos metaficcionais; utilizados na interpretação dos álbuns ilustrados pós-modernos e ainda bastante presentes na contemporaneidade, eles possuem várias camadas e convidam a diferentes formas de leitura, que variam de acordo com a idade e experiência do leitor, fornecendo um novo significado a cada leitura.

Motivação e escolha da amostra

No intuito de demonstrar como os recursos narrativos metaficcionais contribuem na expansão da audiência, optou-se pela análise dos cinco últimos álbuns ilustrados premiados nos concursos nacionais *Prêmio Jabuti* – brasileiro – e *Prêmio Nacional de Ilustração* - português -, considerando-se que foram selecionados segundo critérios de

qualidade como: originalidade, valor estético, capacidade de execução e expressão de conceitos.

Apesar dos prêmios reconhecerem estas obras como adequadas ao público infantil e juvenil, o que se pretende através da análise dos álbuns ilustrados é perceber como os recursos narrativos metaficcionais expandem sua audiência, pois, apesar da reação da criança ser uma componente avaliativa do álbum, o adulto é que declara se o álbum ilustrado possui ou não qualidade. Um dos principais motivos que nos levam a justificar essa possibilidade é o fato de os livros premiados serem enquadrados em perspectivas estabelecidas por um corpo de jurados composto unicamente por adultos.

Esta pesquisa busca, então, perceber, através da análise dos álbuns ilustrados, quais são os recursos narrativos adotados pelos criadores que expandem sua audiência para um público intergeracional. Como estes objetos de estudo são álbuns ilustrados premiados nos últimos cinco anos, também pretende-se verificar ou não a presença de recursos narrativos metaficcionais, a fim de apontar características que os assemelhem aos álbuns ilustrados pós-modernos e à cultura digital contemporânea.

Prêmios e álbuns

Prêmio Jabuti

No Brasil, o *Prêmio Jabuti*, organizado por uma Comissão e por um Conselho Curador indicados pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), é considerado o mais tradicional e importante prêmio literário. Sua história teve início em 1958, comandado por intelectuais e estudiosos da literatura brasileira interessados em premiar, anualmente, autores, editores, ilustradores, gráficos e livreiros que se destacavam. Seu grande diferencial em relação a outros concursos é que, além de valorizar os escritores, abrange as outras áreas envolvidas na criação e produção do livro.

Todo ano, tanto editoras de diversos segmentos como escritores independentes do Brasil inscrevem suas obras em busca, além da recompensa financeira, da distinção que a estatueta proporciona. Ganhar o *Prêmio Jabuti* significa ser admitido na seleção de notáveis da literatura nacional.

O *Prêmio Jabuti* contempla livros em diversas categorias, entre as quais encontra-se a de interesse deste estudo, definida como:

Ilustração de Livro Infantil ou Juvenil - livros com imagens visuais articuladas ou não ao texto verbal, destinados a crianças, pré-adolescentes ou adolescentes.

Nesta categoria, os álbuns ilustrados são selecionados segundo os seguintes quesitos classificatórios, segundo informação retirada do *website* do concurso:

- interação entre imagens e texto;
- adequação à faixa etária;
- originalidade, inventividade e perícia técnica;
- edição e produção gráfica;

Apesar de um dos quesitos ser a “adequação à faixa etária”, observam-se álbuns ilustrados premiados em que imagem, texto e suporte interagem de formas diferentes e constroem níveis de mensagens que ultrapassam os limites etários a que induz a categoria do prêmio.

Álbuns ilustrados aclamados no *Prêmio Jabuti* nos últimos cinco anos:



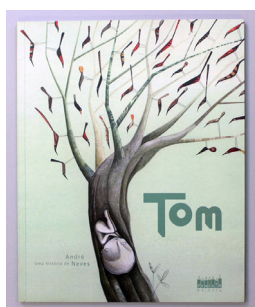
No ano de 2016, a obra *O barco dos sonhos* do autor-ilustrador Rogério Coelho, editora *Positivo*.



Em 2015, a obra *A força da palmeira*, da autora-ilustradora Anabella López, editora *Pallas Mini*.



Em 2014, a obra *Bárbaro*, do autor-ilustrador Renato Moriconi, editora *Companhia das Letras*.



Em 2013, a obra *Tom*, do autor-ilustrador André Neves, editora *Projeto*.



E em 2012, a obra *Mil e uma estrelas*, da autora-ilustradora Marilda Castanha, editora *SM*.

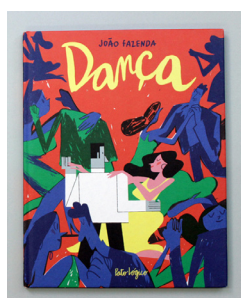
Prémio Nacional de Ilustração (PNI)

Anualmente, em Portugal, desde 1996, o *Prémio Nacional de Ilustração* é atribuído a um ilustrador pelo conjunto das ilustrações originais publicadas em uma obra para crianças ou jovens no ano anterior, com base na originalidade e criatividade da sua ilustração. Com o envolvimento da Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, tem como objetivo reconhecer e incentivar o trabalho desses profissionais no país.

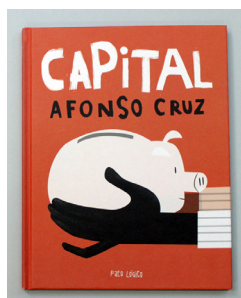
Álbuns ilustrados aclamados no *Prémio Nacional de Ilustração* nos últimos cinco anos:



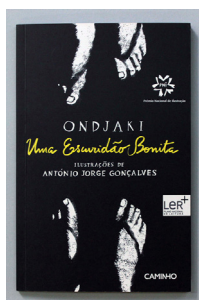
No ano de 2016, a obra *Sonho com asas*, ilustrado por Fátima Afonso e texto de Teresa Marques, editora *Kalandraka*.



Em 2015, a obra *Dança*, do autor-ilustrador João Fazenda, editora *Pato Lógico*.



Em 2014, a obra *Capital*, do autor-ilustrador Afonso Cruz, editora *Pato Lógico*.



Em 2013, a obra *Uma escuridão bonita*, do ilustrador António Jorge Gonçalves e texto de Ondjaki, editora *Caminho*.



E em 2012, a obra *A cadeira que queria ser sofá*, da ilustradora Ana Biscaia e texto de Clovis Levi, editora *Lápis de Memórias*.

4.2 - Metodologia de análise

Referências de metodologias de análise do álbum ilustrado

Para construir uma ferramenta de análise dos álbuns ilustrados escolhidos foram consultadas as abordagens metodológicas utilizadas pelos principais autores que contribuíram para o entendimento do álbum ilustrado ao longo desta dissertação, como María Ortega (2005), Sophie Van der Linden (2011) e Rui Santos (2015) em seus respectivos estudos.

Ortega (2005) analisa de forma completa os álbuns a partir de três tipos de análise:

1) Análise descritiva: comenta-se os aspectos observados em todas as páginas dos álbuns. Realiza-se segundo a proposta de David Lewis (2001) de cercar o objeto sem esquemas preconcebidos, constituindo a fenomenologia do álbum. Esta análise possui dois objetivos:

- destacar os aspectos relevantes da relação texto e ilustração;
- facilitar a verificação nos textos das informações que derivam de níveis de análise, a partir do estudo da metalinguagem sobre o álbum.

2) Análise crítica: Consiste na exposição das apreciações e interpretações que surgiram da leitura dos álbuns em forma de resenha.

3) Aplicação do modelo de análise - modelo criado para descrever sistematicamente os tipos de variações metaficcionais na amostra de álbuns.

Linden (2011) constrói uma metodologia de análise e leitura do álbum ilustrado a partir do conjunto de elementos abordados em seu estudo. Apesar dos elementos terem sido organizados por motivo de clareza, acredita que uma análise crítica não possa ser executada dentro desta sequência de ideias e sugere que a observação deve partir da integração de todos os elementos, das linhas de força e orientações próprias do álbum ilustrado. “O leitor tem, a princípio, que se deixar impressionar, para mobilizar posteriormente as ferramentas adequadas” (LINDEN, 2011:137).

Santos (2015), primeiramente, expõe propostas metodológicas gerais sobre a análise do álbum como um todo e estudos que incidem em aspectos particulares de sua estrutura. Em seguida, propõe uma ferramenta reformulada e adaptada à sua investigação, baseada na designação de Anstey (2008) como escavação arqueológica, para a análise do álbum ilustrado contemporâneo.

“Michéle Anstey (2008), em *Postmodern Picturebook as Artefact – Developing Tools for an Archaeological DIG*, apresenta um esboço para uma ferramenta de análise de álbum ilustrado contemporâneo, com ênfase na noção de álbum ilustrado como artefacto histórico complexo e total, numa abordagem com cariz pedagógico como resposta às alterações no contexto educativo que a multimodalidade e a multiliteracia colocam à pedagogia da literacia no século XXI” (SANTOS, 2015:249).

Esta ferramenta parte da perspectiva arqueológica em que os leitores/observadores dos álbuns ilustrados pós-modernos, assim como os arqueólogos, baseiam-se num conjunto de conhecimentos organizados sob a forma de um sistema de investigação para analisar o artefato e permite agregar a análise da construção dos recursos narrativos do texto, imagem e suporte e a recepção leitora dos álbuns ilustrados.

Anstey (2008) propõe um modelo de investigação dividido em três passos, em que os dois primeiros são relevantes para a construção da ferramenta de análise necessária para os estudos de caso deste projeto:

- 1) Foco nas características pós-modernas;
- 2) Foco nas características físicas, visuais e linguísticas do livro;
- 3) Foco nas características literárias e pedagógicas.

Desenho da estrutura da ferramenta de análise

Após a pesquisa de ferramentas de análises já existentes e utilizadas por autores que contribuíram para a escrita do texto, neste momento torna-se necessária a construção de uma ferramenta metodológica para a análise dos objetos de estudo e a busca de respostas para alguns dos objetivos desta dissertação, que tem como foco álbuns ilustrados contemporâneos premiados nos concursos nacionais mais importantes do Brasil e Portugal.

Este processo será conduzido pela adaptação das propostas de Lewis (2001), Ortega (2005), Linden (2011) e Santos (2015) adequadas à especificidade do presente estudo, através de uma perspectiva que busca reforçar o álbum ilustrado como um artefato pós-moderno, que além de um veículo literário constitui-se em objeto editorial artístico e pedagógico, cujas formas de interação são influenciadas pelo contexto social, cultural e tecnológico.

A análise será efetuada em duas etapas:

Análise descritiva e interpretativa

Consiste primeiramente em uma observação do álbum ilustrado como um todo, individualmente, a partir de um resumo da narrativa em conjunto com a recolha de informações formais e características descritivas dos elementos principais que compõem o artefato. Em seguida serão analisados os elementos importantes da relação texto/imagem/suporte identificados através dos aspectos formal, temporal, espacial e semântico.

A análise interpretativa dar-se-á a partir da identificação dos aspectos abaixo:

Aspectos formais

- Mensagens linguísticas e visuais
- Relação formal entre texto e imagem na dupla-página

Aspectos espaciais e temporais

- Ambientação e espacialidade
- Temporalidade e movimento na imagem individual
- Sucessividade e simultaneidade
- Temporalidade e movimento na interação entre as imagens
- Temporalidade e movimento na relação com o suporte
- Temporalidade e movimento na relação entre imagens e texto

Aspectos semânticos e narrativos

- Tipos de funções

- Relações semânticas entre imagens e texto
- Perspectiva narrativa
- Figuras de linguagem

Análise crítica dos recursos narrativos metaficcionais

Esta análise consiste na identificação das características essenciais pós-modernas descritas por David Lewis (2001) e da perspectiva da *Radical Change Theory* de Dresang (2008) consideradas relevantes no alargamento da audiência do álbum ilustrado.

Como grande parte das características apontadas podem ser encontradas nos casos de estudo, a análise crítica não será feita individualmente caso a caso como na análise descritiva e interpretativa, a fim de não torná-la repetitiva. Acredita-se que para melhor entendimento dos recursos narrativos metaficcionais, a análise crítica deve ser conduzida pelas características apresentadas a seguir, juntamente com exemplos relevantes encontrados nos casos estudados, com o intuito de facilitar o entendimento de sua aplicação aos álbuns ilustrados.

Indeterminação

- Reação contra o predomínio da razão e da certeza;
- Realidade mutável consoante a diferenças de pontos de vista;
- Substituição da noção de realidade pela noção de possibilidade;
- Narrativas sem desfechos.

Fragmentação

- Reação contra a tentativa de unificar e sintetizar como uma imposição de ordem;
- Impossibilidade de gerar uma totalidade e integridade;
- Contradição de significados;
- Opiniões finais livres;
- Narrativas que se posicionam à margem sem justificação.

Descanonização

- Surgimento de pequenas narrativas que representam outras vozes culturalmente diferentes;
- Renúncia a crenças históricas fundamentais sobre valores, verdades, progresso e razão que as autoridades manifestam.

Ironia

- Dificuldade de compreensão automática;
- Duplo sentido;
- Níveis de significados e codificação.

Hibridização

- Dissolução dos limites;
- Afastamento das diferenças;
- Presença de paródia e pastiche que tornam outras obras disponíveis a todos;
- Intertextualidade;
- Artefatos híbridos.

Desempenho e Participação

- A autoridade dos autores é repassada para os espectadores e leitores;
- Leitor possui a responsabilidade de agregar sentido ao que é visto.

Interatividade

- Múltiplas camadas de significado.
- Requer um alto nível de envolvimento cognitivo do leitor;
- Informações controladas pelo leitor, oportunidade de fazer escolhas;
- Relação entre palavras e imagens atinge novos níveis de sinergia, as palavras tornam-se imagens e imagens tornam-se palavras;
- Gráficos em novas formas e formatos interativos (com texto, entre texto e leitor, e entre textos) não-linear e não-sequencial.

Conectividade

- Dá voz a vozes antes não ouvidas;
- Deixa lacunas para o leitor refletir;

- Conectividade entre leitores em momentos e lugares diferentes;
- Múltiplas camadas de significado e uma variedade de perspectivas;
- Senso de comunidade ou construção de mundos sociais;
- Inclui organização e formato não-linear.

Acesso

- Limites alterados;
- Trata-se de assuntos previamente proibidos;
- Quebra de barreira a informações antigas;
- Configurações anteriormente ignoradas;
- Personagens retratados de maneiras novas e complexas;
- Diversidade de opiniões e oportunidade anteriormente inacessíveis;
- Terminações não resolvidas;
- Novos tipos de comunidades são gerados.

A identificação destas características auxiliam na percepção de como a presença dos recursos metaficcionalis com múltiplos níveis de significados expandem a audiência do álbum ilustrado.

4.3 - Análises descritiva e interpretativa

Prêmio Jabuti

2016 - O barco dos sonhos

O barco dos sonhos, obra do autor-ilustrador Rogério Coelho publicado pela editora *Positivo* no ano de 2016, é um álbum ilustrado sem texto em que as imagens narram a história.

Rogério Coelho é ilustrador profissional desde 1997. Ilustrou diversos livros de literatura e também didáticos, além de cartazes e revistas, aplicativos para Ipad, cenários para jogos e histórias em quadrinhos.

O álbum ilustrado *O barco dos sonhos* conta a história de um velho que mora em uma ilha deserta e um menino que vive na cidade e eles se comunicam por mensagens, dentro de garrafas ou em envelope.

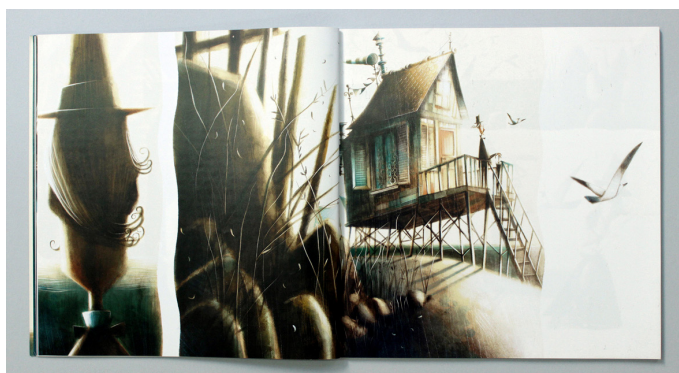
Possui um *layout* que se assemelha ao da banda desenhada por sua organização quadro a quadro, porém prevalece como álbum ilustrado pelo uso da dupla-página como espaço compositivo onde um conjunto de quadros compõem uma única ilustração como pode ser visto na duplas-página 10-11.



A ambientação é expressa pela ilustração dos cenários a partir de uma ilustração bastante detalhada que distingue bem um cenário do outro; também é feita uma identificação através da utilização de cores sépia para a casa do senhor e a praia, como pode ser visto nas duplas-páginas 8-9 e 12-13



Páginas 08-09



Páginas 12-13

e, ao retratar a cidade e a casa do menino, utiliza a cor azul, como pode ser observado nas duplas-páginas 42-43 e 50-51.



Páginas 42-43

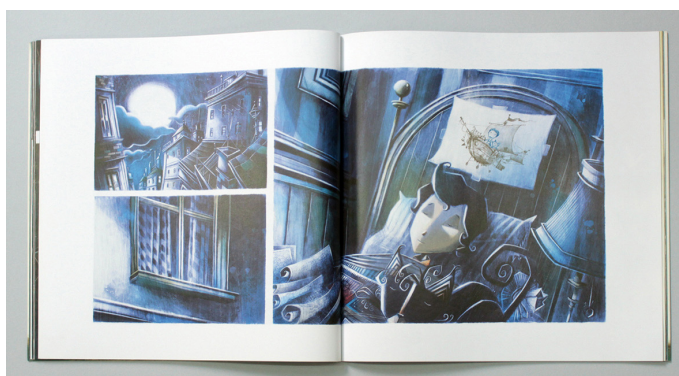


Páginas 50-51

As molduras utilizadas para os quadros também carregam significação; nas cenas do velho são utilizadas molduras ondulares (dupla-página 18-19), sugerindo as ondas do mar da ilha em que ele vive e, nas cenas do menino, as molduras são mais geométricas (dupla-página 58-59) como a arquitetura da cidade onde vive.



Páginas 18-19



Páginas 58-59

As cenas em que os personagens se encontram são mais amplas e ocupam a dupla-página inteiramente (dupla-página 66-67), a representar a abertura de horizontes, como também as molduras se modificam (dupla-página 72-73).



Páginas 66-67

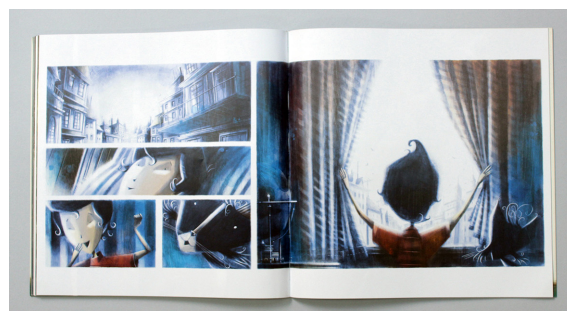


Páginas 72-73

A ideia de tempo é expressa na imagem individual através da apreensão precisa do instante-movimento, característico da ação completa que busca transmitir o movimento através da ilustração da ação congelada. Como não há texto verbal, a ilustração dos quadros narrativos expressa um espaço de tempo reduzido. O desenrolar da narrativa ao longo do suporte é possibilitada através da relação sequencial entre as imagens presentes nas duplas-páginas, em que o papel utilizado para a impressão, de densidade e gramagem mais baixa, proporciona uma rápida viragem de página, e agrega ao álbum ilustrado uma semelhança com os *storyboards* de filmes animados, como pode ser visto nas duplas-páginas 78-79 e 80-81.



Páginas 78-79



Páginas 80-81

2015 - A força da palmeira

A força da palmeira, obra da autora-ilustradora Anabella López, publicada em 2015 pela editora *Pallas Mini*, é um conto popular africano transmitido de geração em geração no Magreb, norte da África. Magreb significa “onde o sol se põe” e é uma região formada pelos países Marrocos, Tunísia, Argélia, Mauritânia, Saara Ocidental e Líbia, onde o árabe é a língua mais falada.

Anabella López nasceu em Buenos Aires em 1984 e atualmente mora em Pernambuco, Brasil. Estudou design gráfico na Universidade de Buenos Aires, onde também trabalhou como professora. Atua como ilustradora e escritora de livros desde 2009 e já publicou na Argentina, Brasil, México, Estados Unidos, França e Canadá.

A ilustradora adaptou a trama cuidando do texto e ilustrações, para uma obra pessoal que trata da luta de uma palmeira contra a inveja de um homem malvado chamado Ben Sadok que coloca uma pedra pesada sobre as ramas de uma delicada e pequena palmeira que crescia. A jovem palmeira resistiu à pressão e suas raízes cresceram tão profundamente que atingiram lençóis de água fresca que fortaleceram a palmeira que cresceu poderosa. Vencer dificuldades e ultrapassar obstáculos é a mensagem principal transmitida pelo álbum ilustrado, que conta que nem sempre a vida é fácil e depende de nós encontrar a solução.

O álbum ilustrado tem um formato vertical que, além de enfatizar o formato da palmeira e do esguio vilão (dupla-página 12-13), ao ser aberto apresenta um formato quase quadrado que também valoriza as ilustrações quase simétricas que ocupam as duplas-páginas em sua totalidade e deixam espaço reservado para o texto, como pode ser visto em 26-27 e 36-37.



Páginas 12-13



Páginas 26-27

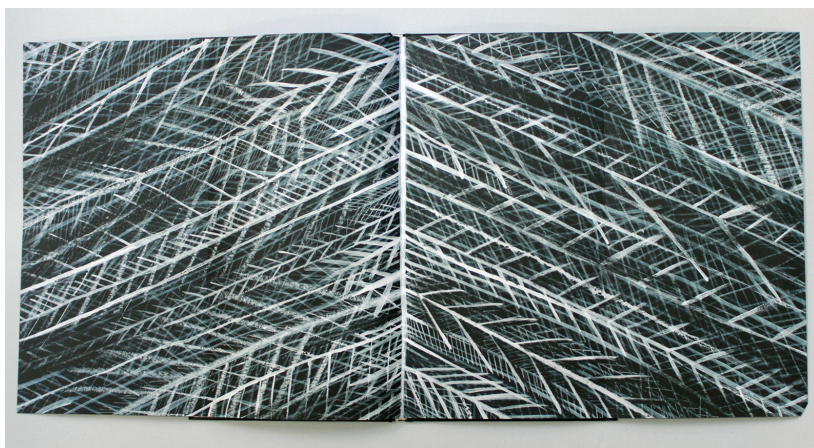


Páginas 36-37

A ilustradora apresenta a luta da palmeira para sobreviver através de imagens bastante expressivas, misturando colagem, desenho e pintura. Para reforçar a intensidade com que as raízes da palmeira crescem, recorre a uma dupla-página que se abre em quatro páginas sem texto, onde uma imagem das raízes surge pintada em branco sobre um fundo preto.



Páginas 28-29



Páginas 30-31-32-33

O conto é ambientado através das ilustrações abstratas do cenário, que busca representar um oásis em Magreb e o significado que o nome da região transmite: lugar onde o sol se põe. A passagem do tempo é transmitida por meio da ilustração do crescimento da palmeira, do amanhecer e anoitecer, como também pela regência do texto que procura preencher as lacunas deixadas pelas imagens (duplas-páginas 38- 39 e 44-45). Texto e imagens, apesar de algumas vezes se repetirem, na maioria das vezes se completam.



Páginas 38-39



Páginas 44-45

2014 - Bárbaro

Bárbaro, é um álbum ilustrado sem texto, do autor-ilustrador Renato Moriconi, lançado em abril de 2013 pela editora *Companhia das Letras*. Venceu também a terceira edição do *Troféu Monteiro Lobato de Literatura Infantil* da Revista Crescer em 2013.

Renato Moriconi nasceu na cidade de Taboão da Serra, em São Paulo, Brasil. Estudou artes plásticas e design gráfico. Possui livros publicados no Brasil, França, México e Coréia do Sul e foi contemplado com prêmios como o de *Melhor Livro-Imagem*, em 2011, e de *Melhor Livro Para a Criança*, em 2012, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Foi finalista do *Prêmio Jabuti* de 2011 em duas categorias: Melhor Ilustração Infantil e Melhor Livro Infantil.

O álbum ilustrado possui um formato criativo e um projeto gráfico concebido pelo próprio autor, pois o mesmo acredita que o livro é uma forma de comunicação em que os detalhes como capa, tipografia, tipo de papel, número de páginas e inclusive o formato do suporte são fundamentais para a narrativa. Através do formato vertical, incomum nos álbuns ilustrados, o movimento vertical de sobe e desce do personagem no cavalo de brinquedo é acentuado.

A cor da capa, amarelo luminoso, assim como o padrão gráfico, faz referência ao carrossel que se encontra no interior do livro onde a criança brincava. O desenho da capa faz referência aos estandartes reais e traz a ilustração do personagem, associando a ele o nome do livro. Porém, esta ilustração traz um risco vertical preto, inexistente nas ilustrações no interior do livro, que já antecipa o final ao fazer referência à barra vertical que sustenta o cavalo do carrossel.



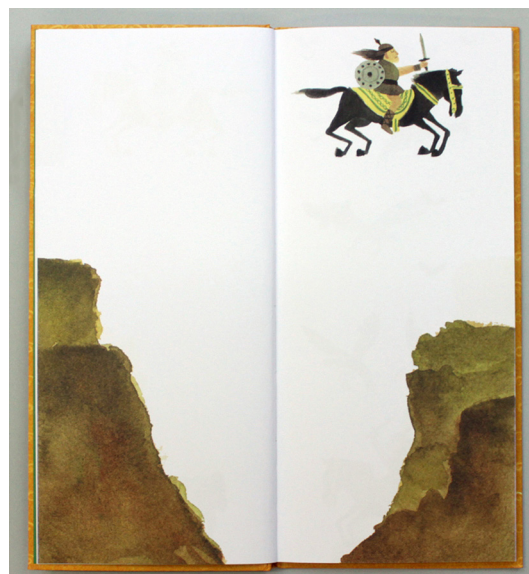
Capa

O álbum inicia sem cenário (dupla-página 06-07), o personagem está na parte inferior da página esquerda indo de encontro ao seu cavalo que está na página à direita. Nesta dupla página a ambientação é sugerida pela vestimenta do personagem e do seu cavalo, em traje de guerra, o guerreiro sai em uma expedição. A expedição começa, e o primeiro movimento do guerreiro é um salto. O cavalo se desloca da parte inferior da página anterior e encontra-se na parte superior direita e abaixo dele há o desenho de

um vale, dando a ilusão de um salto muito extenso em uma intensidade que provoca até um “frio na barriga”, como pode ser visto na dupla-página 08-09.



Páginas 06-07



Páginas 08-09

Como *Bárbaro* é um álbum ilustrado sem texto, em que as imagens narram a história, o tempo de leitura é expresso pela relação entre a sequência de imagens que capturam o instante-movimento do guerreiro em direção ao seu cavalo. A narrativa se desenrola ao longo do livro e cada dupla-página apresenta uma cena em que o guerreiro sobe e desce, em um movimento compassado. Quando está embaixo, o guerreiro encontra-se na página esquerda, sendo atacado (dupla-página 10-11); quando está no alto, encontra-se na página da direita, livrando-se do perigo (dupla-página 12-13). Este posicionamento planejado dá ritmo à leitura e convida à viragem das páginas.



Páginas 10-11



Páginas 12-13

A história de *Bárbaro* poderia ser narrada da seguinte maneira: Era uma vez um corajoso guerreiro que montou em seu cavalo e saiu em uma grande aventura. Saltou vales profundos, enfrentou aves famintas, esquivou-se de perigosas serpentes, sobreviveu a uma chuva de flechas, fugiu de ciclopes gigantes, lutou com um monstruoso escorpião-leão, escapuliu de plantas carnívoras, combateu monstros voadores, dragões, raios, um monstro do mar, uma ave que cospe fogo e um grande incêndio, até que tudo se acalmou e no fim da aventura apareceu Deus, o todo-poderoso, que tomou o guerreiro em seus braços contra a sua vontade e o levou de volta à realidade, onde o guerreiro era apenas uma criança inconformada de que a brincadeira no carrossel havia acabado e tudo não passara apenas de imaginação.



Páginas 18-19



Páginas 20-21



Páginas 32-33

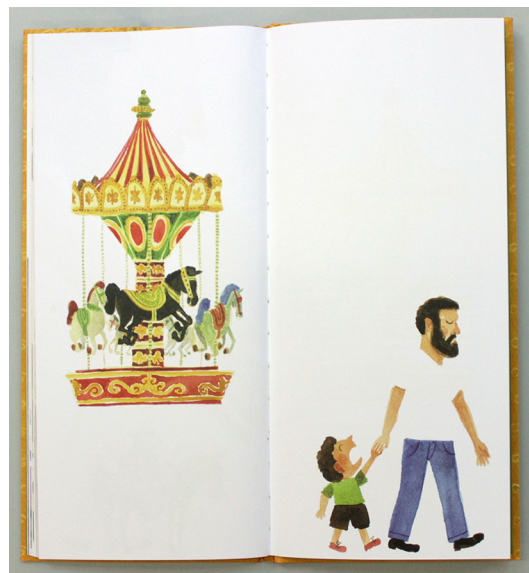


Páginas 38-39

Essa primeira leitura do álbum ilustrado é a leitura da descoberta, na qual passeia-se pela história sem prever o que irá acontecer ao longo dela. O surpreendente final leva o leitor a querer voltar e percorrer novamente o livro, mas agora com o conhecimento adquirido da primeira experiência de leitura e uma visão diferente, pois já sabe que tudo que acontece ao longo da história é fruto da imaginação da criança e trata-se de apenas de uma brincadeira no carrossel. Renato Moriconi diz que a ideia do álbum ilustrado nasceu após uma viagem pela Itália em que viu um carrossel e várias crianças se divertindo nele. O carrossel, apesar de sua profusão de cores e luzes, é um brinquedo simples, mas que convida a criança a imaginar. E a imaginação é uma forma de enfrentar nossos medos e provações.



Páginas 40-41



Páginas 42-43

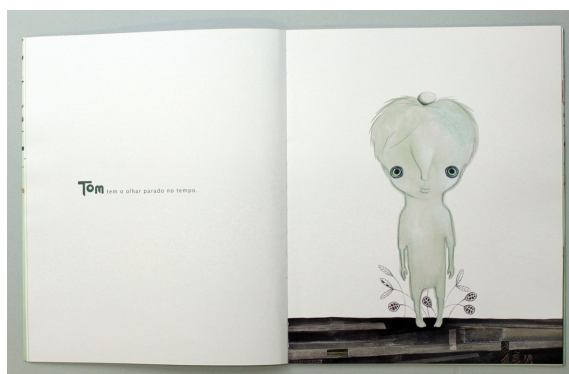
A história é narrada através de um ponto de vista literal que permanece fixo ao longo de todo o álbum. Apenas a última ilustração muda o zoom, apresentando o carrossel em um plano de fundo mais afastado na página da esquerda e o pai puxando o filho pela mão na página da direita, saindo do cenário.

2013 - Tom

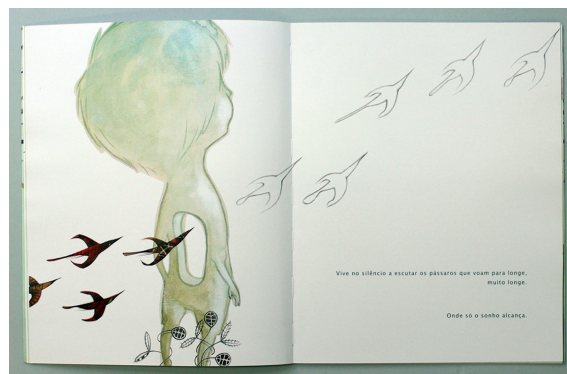
O álbum ilustrado *Tom*, do autor-ilustrador André Neves, publicado pela editora Projeto em 2013, conta a história de uma criança com algum grau de autismo, Tom, que vive em um silêncio contemplativo onde nada o que acontece ao redor parece afetá-lo. O narrador, seu irmão, deseja compreendê-lo e o observa em seu mundo. Ao se aproximar mais, é convidado por Tom a se aprofundar em sua imaginação em uma dança regida pelo som das asas dos pássaros.

André Neves nasceu em Recife e atualmente mora em Porto Alegre. É formado em Relações Públicas e estudou Artes Plásticas em 1995, e desde então ilustra e escreve. É arte-educador e promove oficinas e outras atividades relacionadas à literatura.

As ilustrações se distribuem ao longo do álbum de maneira associativa, deixando espaço reservado para o texto. O autor utiliza uma tipografia diferenciada na palavra *Tom* para destacar o nome da personagem.



Páginas 08-09

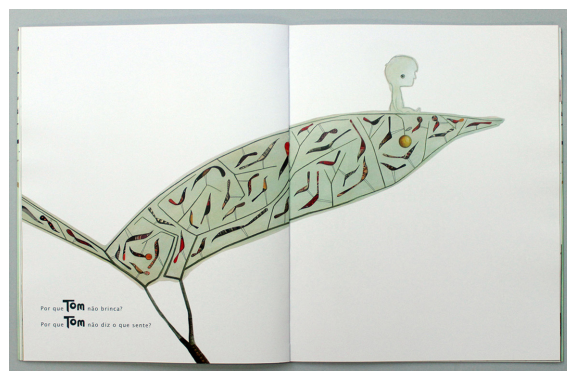


Páginas 10-11

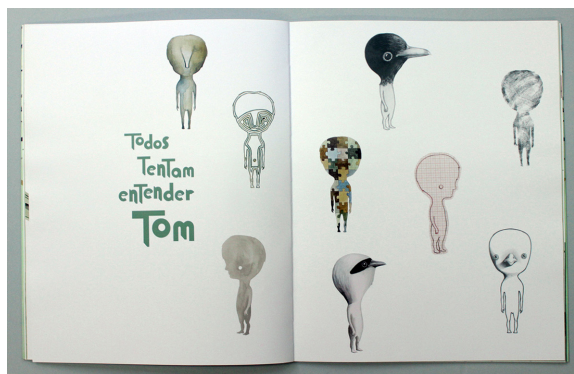
As ilustrações aparecem sobre o fundo branco ou um fundo verde claro com textura. Não existe a presença de um cenário, e o fator que ambienta a narrativa está ligada ao contexto familiar pois o autor apresenta toda a família.



Páginas 12-13



Páginas 14-15



Páginas 16-17



Páginas 18-19

A narrativa se divide em dois momentos: um primeiro em que o narrador descreve seu irmão Tom, e neste caso não existe um fator tempo envolvido, as imagens associam-se umas às outras, mas não de forma sequencial.

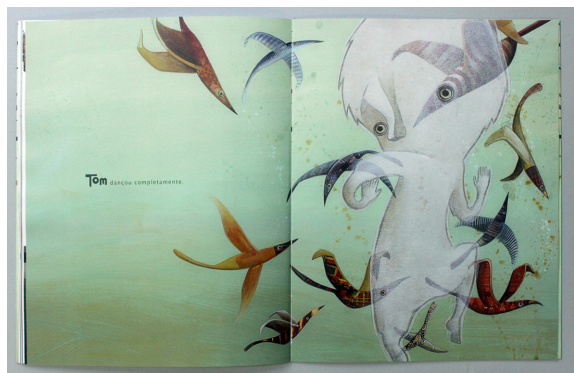
Já no segundo momento da narrativa, é narrado um episódio em que Tom convida o irmão a ver uma revoada de pássaros e libertar a imaginação, o que torna a narrativa sequencial, a passagem do tempo passa a ser expressa na interação entre as imagens e a regência promovida pelo texto e ilustração expandem seus sentidos, a narrativa poética deixa lacunas para diversas interpretações dos leitores.



Páginas 26-27



Páginas 28-29



Páginas 30-31



Páginas 32-33

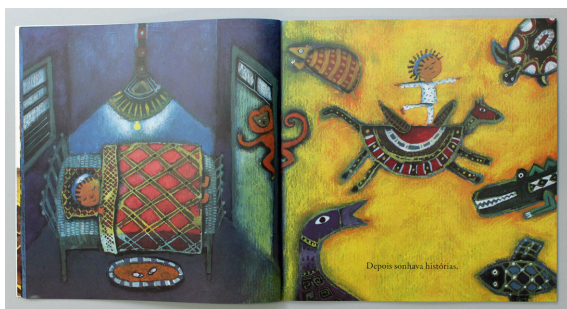
2012 - Mil e uma estrelas

Obra da autora-ilustradora Marilda Castanha, editado pela *Cosac & Naify* em 2011, *Mil e uma estrelas* também foi selecionado para a lista *White Ravens* da Biblioteca da Infância e Juventude de Munique e recebeu o selo *Altamente Recomendável* pela FNLIJ. Segunda edição pela editora SM em 2015.

Marilda Castanha é brasileira, nasceu em Minas Gerais em 1964 e cursou a Escola de Belas-Artes na Universidade Federal de Minas Gerais. Em 1997, participou num seminário de ilustração em Bratislava (Eslováquia). Como ilustradora, conquistou importantes prêmios como o *Prix Graphique Octogone* (França), o *Noma* de ilustração (Unesco) e, no Brasil, os *Prêmios Jabuti* e o da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), ambos de melhor ilustração pelo livro *Pindorama, terra das palmeiras*.

Mil e uma estrelas narra a história de uma menina que gostava de contar estrelas antes de dormir e quando dormia sonhava com várias histórias. Uma noite, todas as estrelas haviam sumido e a menina vai até a casa do Ogro Gigante em busca de ajuda e descobre que, como o Ogro tinha medo do escuro, havia levado todas as estrelas para dentro da gruta. A menina então sugere que ele devolva as estrelas e, em troca, durante a noite conta para ele mil e uma histórias. Quando adormece, o Ogro sonha com mil e uma estrelas.

A composição das páginas varia entre páginas duplas, em que a ilustração aparece ocupando a dupla-página totalmente com o texto associando-se à ilustração (dupla-página 10-11), alternando em páginas individuais em que o texto se encontra majoritariamente na página da esquerda em fundo branco e a ilustração na página da direita (dupla-página 12-13). As ilustrações são organizadas ao longo do álbum de forma sequencial.



Páginas 10-11



Páginas 12-13

A ambientação do álbum ilustrado acontece nas ilustrações do cenário, que apresenta onde os personagens habitam. Já a passagem do tempo pode ser notada no cenário que escurece e clareia conforme o dia e a noite, como também no traje dos personagens, que de dia vestem roupas comuns e à noite vestem pijamas.



Páginas 16-17



Páginas 34-35

Para reforçar a passagem do tempo, o texto relaciona-se com a imagem através de uma função de ordenação, ajudando a desenrolar os fatos. Quando texto e imagem se relacionam para narrar a história eles se repetem e há uma certa redundância, pois transmitem a mesma narrativa sem acrescentar nenhuma informação.



Páginas 26-27



Páginas 30-31

Prêmio Nacional de Ilustração

2016 - Sonho com asas

Ilustrado por Fátima Afonso e texto de Teresa Marques, *Sonho com asas* é publicado pela editora *Kalandraka*. O projeto, antes de ser publicado, foi premiado em 2014 pelo 2º prêmio do *VII Prémio Internacional Compostela de Álbuns Ilustrados*. E em 2017 a autora foi nomeada para o *Prémio Autores SPA /RTP*, na categoria de Literatura / Melhor Livro Infanto-Juvenil.

Fátima Afonso nasceu em Torres Novas, no ano de 1962. Licenciada em pintura pela faculdade de Belas Artes de Lisboa, é ilustradora e professora de Artes Visuais. A partir do ano 2000 dedicou-se à ilustração de livros para crianças, tendo já, no seu currículo, mais de 20 obras publicadas.

Sonho com asas possui uma narração poética em que a personagem principal, estimulada por seu sonho, viaja onde o desejo e a vontade a levam. Este álbum apresenta uma versão moderna e lírica do voo, um ideal mítico, através de imagens simbólicas como aves, aviões de papel, nuvens, penas, balões, cadeiras de balanço. As ilustrações de Fátima Afonso apresentam figuras estilizadas e cores suaves que envolvem delicadamente o texto de Teresa Marques, ambientando o álbum em um universo onírico, como pode ser observado na dupla-página 08-09.



Páginas 08-09



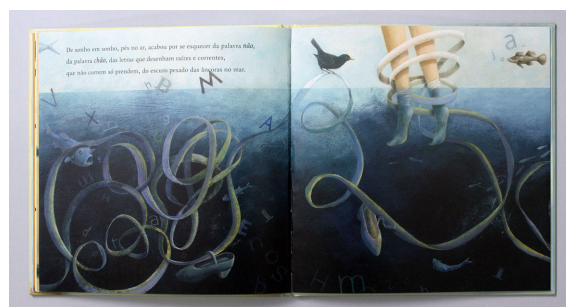
Páginas 10-11

As ilustrações ao longo do álbum ilustrado se relacionam de maneira associativa e estão ligadas plasticamente e apresentam uma coerência interna, de forma que o texto se torna importante para conduzir o discurso. A maioria ocupa a dupla-página

em sua totalidade e deixa um espaço reservado para o texto. Algumas ilustrações possuem textos intraicônicos que permitem jogos poéticos com as letras e palavras.



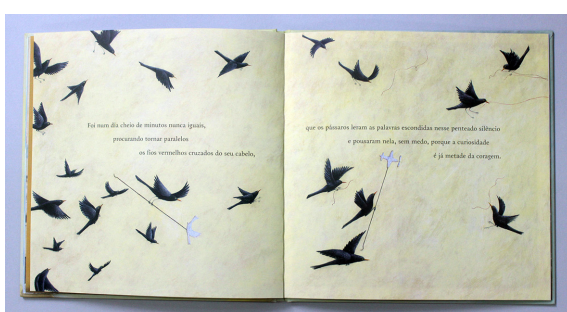
Páginas 12-13



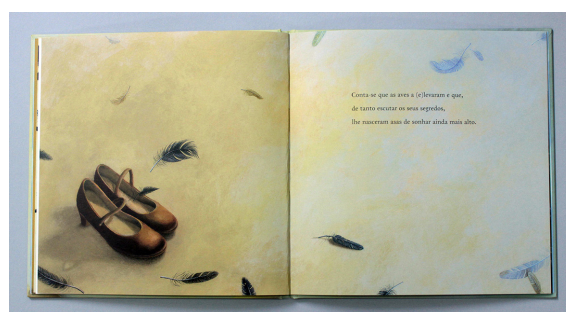
Páginas 22-23

O texto poético rege as ilustrações, sem a necessidade de encadear uma à outra devido ao lirismo característico de álbum ilustrado. Semanticamente, texto e ilustração se completam e também se expandem devido à abertura de interpretações que texto e imagem permitem.

O ponto de vista da narrativa textual, no início do álbum, deixa em aberto se o narrador é também personagem. Personagem e narrador tornam-se distintos após a dupla-página 16-17, em que o texto utiliza frase com presença de pronomes, como por exemplo: “seu cabelo”, “pousaram nela”, “a (e)levaram” (dupla-página 20-21). Este detalhe permite que o leitor também assuma o papel ativo na narrativa e a interprete conforme suas experiências.



Páginas 16-17



Páginas 20-21

A narrativa utiliza de metáforas para incitar o leitor, através da imaginação e fantasia, a quebrar as amarras e permitir-se buscar a essência espiritual para concretizar os próprios sonhos, estimulando-o a alcançar as expectativas desejadas, caso contrário, corre-se o risco de viver insatisfeito.

2015 - Dança

A obra *Dança*, do autor-ilustrador João Fazenda, publicado em 2015 pela editora *Pato Lógico*, pertence à coleção Imagens que contam, em que as 32 páginas e guardas narram a história e o título é a única palavra.

João Fazenda nasceu e cresceu em Lisboa. O seu trabalho divide-se entre a ilustração, o desenho, a banda-desenhada, o cinema de animação e ocasionalmente a pintura. Atualmente vive e trabalha entre Londres e a capital portuguesa.

O álbum ilustrado narra a relação de um casal, composto por dois indivíduos diferentes. Ele é cinza, desenhado a régua, pesado e vive em um mundo compartimentado e cercado de trabalho. Ela é colorida, graciosa, fluida e de tão leve parece flutuar, vive uma vida alegre e apaixonada pela dança.



Páginas 04-05



Páginas 12-13

A narrativa transcorre entre a dificuldade que o personagem possui para a dança, seu jeito geométrico que o impede de flutuar e disfrutar do momento com sua mulher. Seu dia-a-dia é também geométrico e sóbrio, pintado pelas cores cinzento, verde e azul. Ao longo da história ele tenta também dançar, mas seu corpo pesado limita seus movimentos e ocasiona uma imensa bagunça (dupla-página 18-19). Mesmo quando ele busca instrução, o peso do corpo o prende ao chão (dupla-página 24-25).



Páginas 18-19



Páginas 24-25

A ambientação da narrativa é reforçada por “aspectos conceituais, as qualidades gráficas, o recurso aos elementos básicos da comunicação visual na composição, criando uma narrativa original em que o uso expressivo da cor ganha uma dimensão polissêmica. O movimento das figuras coloca o leitor entre a tensão e descontração dos dois universos apresentados, o dele e o dela” (Ata PNI 20ª edição), características que foram destacadas pelo júri que atribuiu o prêmio a João Fazenda.

Ele retoma sua rotina e, em um dia mais cinzento e chuvoso, chega em casa todo molhado (dupla-página 26-27). A casa está invadida pelo som e pelas cores da mulher (dupla-página 28-29). Como está tudo molhado, ele descalça os sapatos pesados e quadrados e seu pé aparece desenhado organicamente (dupla-página 30-31). Ele levanta e se entrega ao som (dupla-página 32-33). Seu corpo vai ficando flexível, perdendo peso, fluido, e agora ele flutua e acompanha sua mulher (duplas-páginas 34-35 e 36-37).

O papel da cor neste álbum é muito importante. Quando é apresentado o universo do personagem masculino, o ilustrador faz uso de cores como cinza, verde e azul. Já quando retrata o universo da personagem feminina, mais descontraído pela dança, ele utiliza, rosa, amarelo e vermelho, transição que pode ser observada nas duplas páginas apresentadas a seguir.

As ilustrações a cada dupla-página se relacionam sequencialmente e reforçam a passagem do tempo nas páginas através de um ponto de vista mais afastado em que o espectador assiste a cena de uma posição mais distanciada.



Páginas 26-27



Páginas 28-29



Páginas 30-31



Páginas 32-33



Páginas 34-35



Páginas 36-37

2014 - Capital

O álbum ilustrado *Capital* é uma obra do autor-ilustrador Afonso Cruz, editado em 2014 pela editora *Pato Lógico*, e assim como *Dança*, também faz parte da coleção Imagens que contam em que as únicas palavras são o título, nome do autor, editora e ficha técnica.

Afonso Cruz, escritor, músico e ilustrador, é autor de vários livros para infância. Nasceu em 1971, na Figueira da Foz e estudou na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, no Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira e na escola António Arroio.

Capital é um álbum ilustrado sem palavras que narra a história de uma criança que recebe um cofre de moedas - mealheiro - em forma de porquinho. À medida que a criança vai crescendo, até tornar-se um empresário, o porquinho com seu apetite voraz, vai aumentando também o tamanho e a destemida voracidade.

Neste livro, o júri do concurso destacou o cruzamento de conceitos sobre “a amizade, o engodo, a cobiça, a ascensão social, a ecologia, a ambição, a traição, a escravatura, a ingenuidade”. (Ata PNI 19ª edição) É um primeiro contributo para o entendimento da autofagia do capitalismo financeiro contemporâneo.

As ilustrações de Afonso Cruz equilibram uma abordagem estilizada e geometrizarante com uma camada mais expressiva e gestual: as texturas e a paradoxal expressividade nas sombras com alguns ruídos. A cada dupla página o ilustrador trabalha cores planas com sobreposições de transparências e tons através de uma abordagem cromática que recorre a possibilidades expressivas que concentram a atenção do leitor à narrativa.



Páginas 12-13



Páginas 14-15

A ambientação da narrativa ocorre sutilmente nas vestimentas dos personagens que também carregam para si características de suas personalidades. Somente algumas duplas-páginas possuem cenário; na maioria das vezes os personagens aparecem apenas no fundo colorido, dando-lhes ênfase.



Páginas 16-17



Páginas 24-25

As imagens se relacionam de forma sequencial no suporte, porém, se em *Dança* o espectador tem um ponto de vista mais distanciado, neste álbum ilustrado o leitor sente-se mais próximo da narrativa, efeito provocado pelo enquadramento cortante dos personagens em algumas cenas que pode ser observado em todas as imagens que utilizamos como exemplo e também pontuado na ata do concurso:

“Na sua singeleza formal, os leitores acreditam estar a percorrer uma linha unidirecional em termos temáticos, contudo, se leitores atentos, poderemos perseguir linhas de fuga que introduzem temáticas subsidiárias interpelantes para a construção de um pensamento reflexivo e participativo na contemporaneidade” (Ata PNI 19ª edição).



Páginas 32-33



Páginas 34-35

2013 - Uma escuridão bonita

A obra *Uma escuridão bonita*, do ilustrador António Jorge Gonçalves e texto de Ondjaki, publicada em 2013 pela editora Caminho, também foi finalista, ocupando o terceiro lugar no Prémio Jabuti em 2014, na categoria Juvenil. O mesmo livro foi recentemente escolhido pela Biblioteca Internacional da Juventude para o White Ravens 2014, uma seleção internacional dos melhores livros para a infância e juventude.

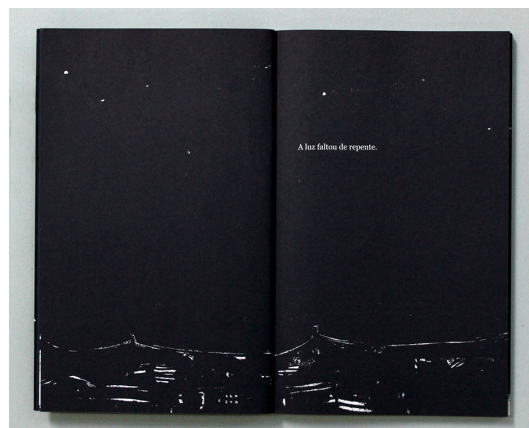
A classificação deste livro, tal como podemos verificar pelos prêmios mencionados, dificulta-nos a sua categorização. Será um álbum ilustrado ou um livro ilustrado? Se atendermos ao fato do texto ser bastante volumoso e quase autônomo em relação às ilustrações, podemos classificá-lo como livro ilustrado. Porém, a ilustração e o projeto gráfico de António Jorge Gonçalves contaminam o texto e expandem o seu significado, características que encontramos na definição de um álbum ilustrado e que o próprio júri do concurso destaca, quando afirma:

“As ilustrações assumem-se com um corpo fortemente denso e poético. O texto de Ondjaki fica envolvido por um magma plástico, onde o escuro se revela e se esconde de forma tocante. Esta obra exhibe um forte valor gráfico e visual, onde texto e ilustração se contaminam e diluem, mais valioso ainda numa narrativa para jovens” (Ata PNI 18ª edição).

A obra narra a conversa entre dois adolescentes em uma noite sem eletricidade, em Luanda. Texto e ilustração se complementam para situar o leitor no cenário, que se encontra parcialmente invisível. A ambientação é estabelecida no início do livro, antes da luz acabar, quando mostra um conjunto de casas baixas, possivelmente de madeira, conectadas por um fio elétrico. Ao virar a página acontece o apagão, aparecem algumas estrelas e logo em seguida mais estrelas e mosquitos a zumbir.



Páginas 08-09

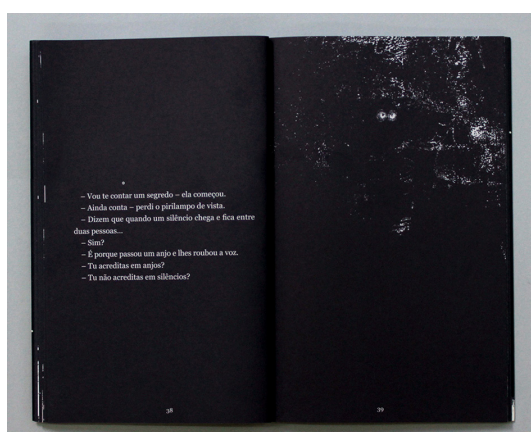


Páginas 10-11



Páginas 12-13

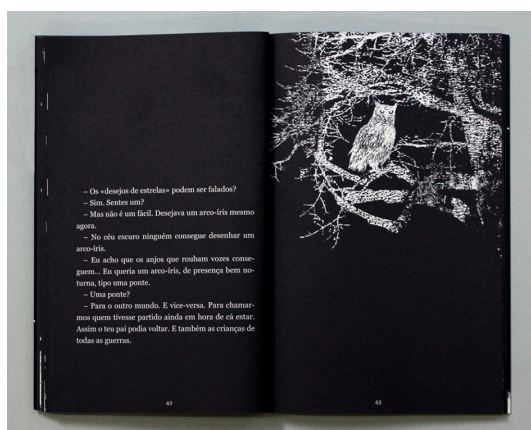
As ilustrações individualmente enquadram cenas que apreendem um instante qualquer, em que são capturados com naturalidade momentos da narrativa. Em alguns momentos as imagens interagem entre si para sugerir uma continuidade, como no caso das duplas-páginas a seguir, em que a coruja aparece e voa assim que surge alguém inesperado.



Páginas 38-39



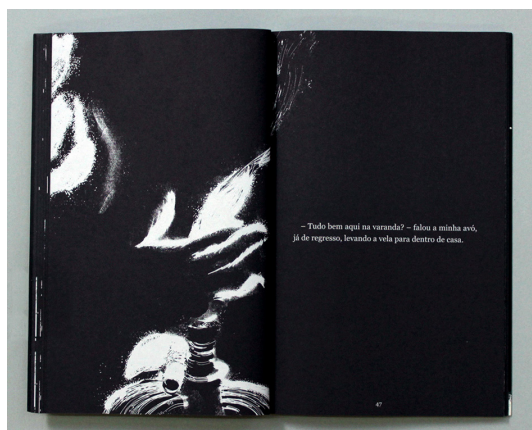
Páginas 40-41



Páginas 40-43



Páginas 44-45

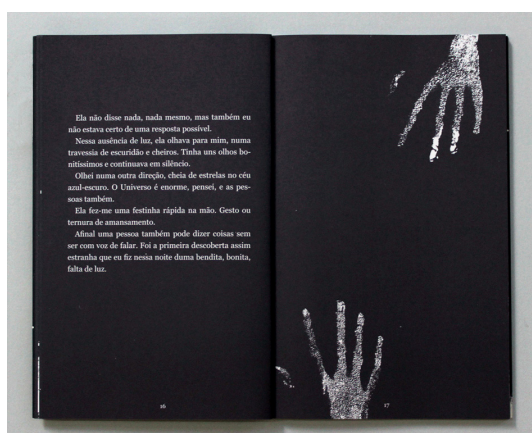


Páginas 46-47



Páginas 50-51

Os jovens dialogam e trocam afetos enquanto ensaiam um primeiro beijo. A história é narrada pelo personagem masculino, em que o texto verbal assume uma perspectiva introspectiva, penetrando nos pensamentos e sentimentos dele mesmo. Já o texto visual altera a focalização, por vezes mostra o ponto de vista do narrador como no caso da dupla-página 16-17 e outras vezes mostra o ponto de vista do narrador em que aparece os dois personagens em cena na dupla-página 106-107.



Páginas 16-17



Páginas 106-107

2012 - A cadeira que queria ser sofá

A obra da ilustradora portuguesa Ana Biscaia e texto do escritor brasileiro Clovis Levi, da editora *Lápis de Memórias*, é composta de três histórias com a temática em comum sobre a morte e a perda, características que podem ser consideradas mórbidas; contudo, a ironia, que é utilizada de forma recorrente ao longo do livro, retira-lhe esta carga negativa através de múltiplas metáforas que suavizam o teor da narrativa.

O primeiro conto, *Espanto feliz*, é sobre um rei que proibiu a morte após sofrer pela morte de sua filha. Como a população aumentou, em seguida ele proibiu o nascimento. Como não havia comida suficiente, proibiu a alimentação. O sol, vendo um país sem jovens, decidiu desaparecer dali. Com o passar do tempo, toda a população envelheceu e começou a esquecer os decretos do rei; com isso alguns morreram, outros voltaram a nascer e o sol decidiu então voltar a raiar sobre o reino, que se tornou novamente feliz.



Páginas 08-09

No segundo conto, *O piano de calda*, uma família de bombons vive em uma caixa de chocolates amarela. Quando a caixa é aberta, um bombom sacia o choro de uma criança, despertando no bombom mais novo uma grande vontade de ser escolhido para passear também. À medida que os bombons vão sendo escolhidos, ele descobre que na verdade não se trata de um passeio, e sim do que eles chamam de morte. Ele refugia-se no fundo da caixa e vive uma vida de solidão até que um dia aparece uma nova criança, que encontra o bombom velho e amassadinho e sorri para ele, sendo este o fim do conto.



Páginas 30-31

O terceiro conto, *A cadeira que queria ser sofá*, que dá o nome ao livro, apresenta a biografia de uma cadeira antiga e sua relação de amor com sua dona, a bisavó e sua presença há 60 anos na família. A cadeira viveu seus anos de glória, mas também sonhava em ser um sofá. Assim como a bisavó, ela foi envelhecendo e ambas foram consideradas inúteis. Já no fim da vida, são separadas e descartadas, uma queimada e a outra internada em um asilo. Porém, após a morte elas se reencontram no céu, a cadeira em forma de nuvem aconchegante como um sofá, e a alma da avó que se deita na nuvem para descansar enquanto penteia os cabelos de um anjo.

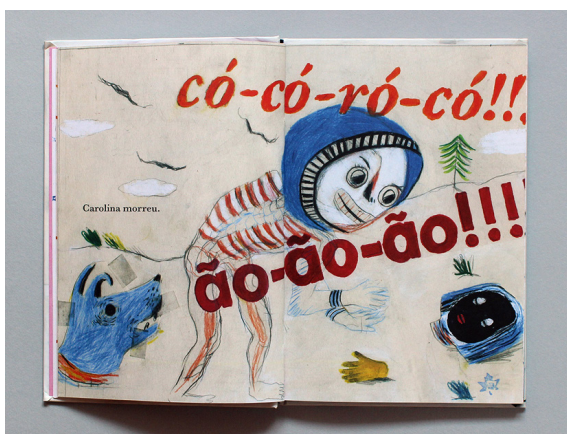


Páginas 50-51

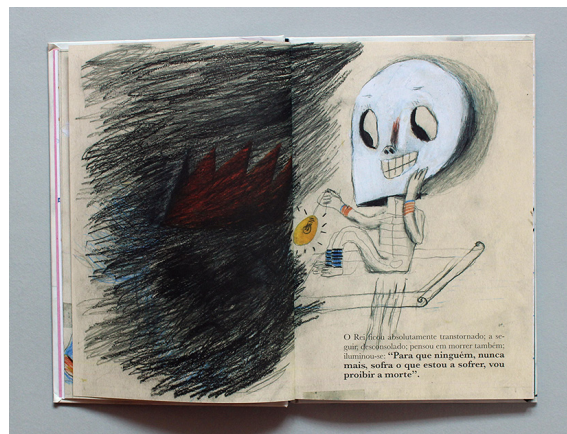
A relação formal entre texto e imagem recebeu destaque pelo prêmio:

“O texto assume-se como ilustração produzindo, em certas páginas, um corpo plasticamente orgânico e coerente. As qualidades pictóricas desta obra utilizam o livro, enquanto objeto e formato, transgredindo os alinhamentos habitualmente impostos pela composição e paginação gráfica e tipográfica. A relação com o formato diário gráfico, caderno de esboços ou *scrap book* é evidente. O desenho por tentativa e erro e o apelo ao tátil simulam um manuscrito. Esta obra exhibe um valor plástico arrojado na figuração e na representação alegórica da morte e da solidão, respondendo ao texto de forma simultaneamente coerente e desconcertante” (Ata PNI 17ª edição).

No *layout* do primeiro (duplas-páginas 10-11 e 12-13) as ilustrações encontram-se isoladas em relação ao texto em cada dupla-página, os textos para além dos intraicônicos estabelecem uma diagramação conjuntiva, assim como no layout do segundo conto (duplas-páginas 32-33 e 36-37).



Páginas 10-11



Páginas 12-13

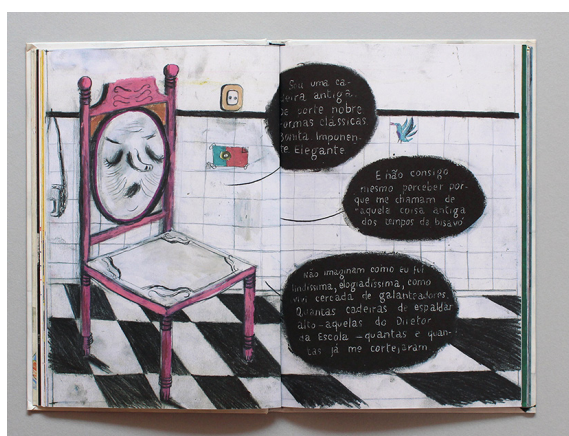


Páginas 32-33



Páginas 36-37

Já o terceiro conto apresenta um *layout* com textos narrativos, balões de fala e textos descritivos. Estes textos são intraicônicos, em que texto e imagem não são possíveis de serem percebidos como unidades e estabelecem uma diagramação conjuntiva.



Páginas 52-53



Páginas 72-73

Além dessa característica, algumas cenas recorrem às imagens sequenciais para demonstrar a passagem do tempo, agregando ao conto um aspecto similar ao da banda desenhada.

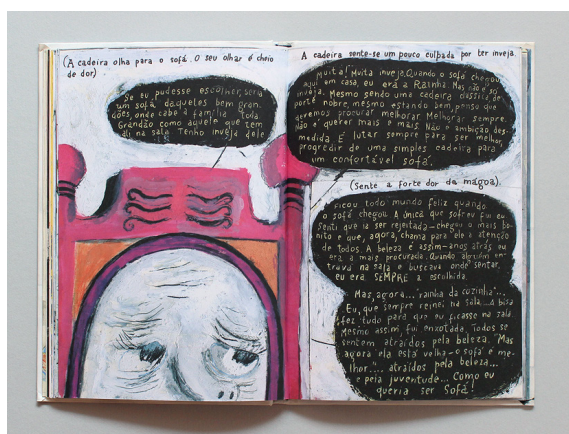


Páginas 82-83

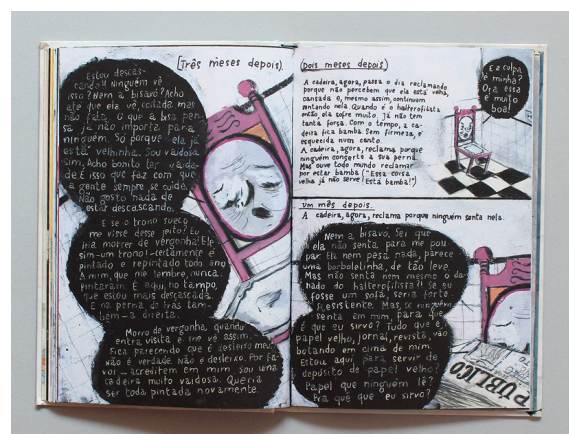


Páginas 92-93

Os outros dois primeiros contos são narrados pelo ponto de vista do narrador-autor; já o terceiro conto tem um ponto de vista que se altera entre o do narrador-personagem, que é a cadeira, e o ponto de vista do narrador-autor, que algumas vezes narra os acontecimentos através de uma perspectiva onisciente. A ilustradora efetua esta distinção através da utilização de balões para a narração do personagem e texto em bloco para a narração do autor.



Páginas 92-93



Páginas 92-93

4.4 - Análise crítica dos recursos narrativos metaficcionais

Indeterminação

- Reação contra o predomínio da razão e da certeza;
- Realidade mutável consoante a diferenças de pontos de vista;
- Substituição da noção de realidade pela noção de possibilidade;
- Narrativas sem desfechos.

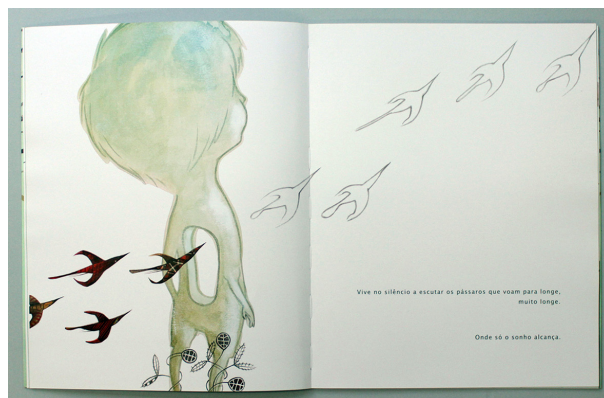
No conjunto de álbuns analisados, todos eles reagem contra o predomínio da razão e da certeza, uma das características da indeterminação, já que oferecem um espaço para que o leitor preencha com sua própria interpretação carregada de sua experiência.

Nos álbuns ilustrados *O barco dos sonhos*, *Bárbaro*, *Dança* e *Capital* podemos constatar a realidade mutável consoante a diferença de pontos de vista, pois permitem que o leitor construa sua própria narrativa de acordo com seu ponto de vista a partir das imagens, já que não possuem texto, como no caso da cena na dupla-página 22-23 do álbum *Capital*, em que existe uma amplitude de interpretações para o pensamento do personagem que está observando o casal, que vão da inveja à felicidade pelo casamento do amigo.



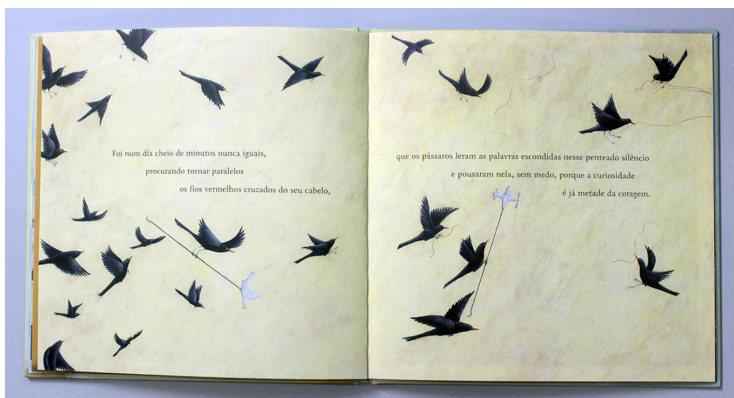
Capital - páginas 22-23

Os álbuns *Tom* e *Sonho com Asas*, com suas narrativas mais poéticas, substituem a noção de realidade pela noção de possibilidade, o que pode ser exemplificado abaixo na dupla-página 10-11 do álbum ilustrado *Tom* quando diz que o menino vive a escutar os pássaros que voam para muito longe onde só o sonho alcança, representando uma metáfora do silêncio em que vive o personagem com autismo



Tom - páginas 10-11

No álbum ilustrado *Sonho com asas*, a narrativa poética deixa margens para interpretação, exemplo que pode ser observado na frase repleta de metáforas presente na dupla-página 16-17: “Foi num dia cheio de minutos sem iguais, procurando tornar paralelos os fios vermelhos cruzados do seu cabelo, que os pássaros leram as palavras escondidas nesse penteado silêncio e pousaram nela, sem medo, porque a curiosidade já é metade da coragem” (MARQUES, 2016:16)



Sonho com asas - páginas 16-17

No álbum ilustrado *A cadeira que queria ser sofá*, o autor e a ilustradora deixam a narrativa sem desfecho no conto *O piano de calda*, de forma que o leitor pode imaginar seu próprio final quando a criança encontra o bombom amassadinho e velho, deixando em aberto uma continuação, que pode estar relacionada à dúvida do que ela irá fazer com o bombom, se vai comê-lo ou não.



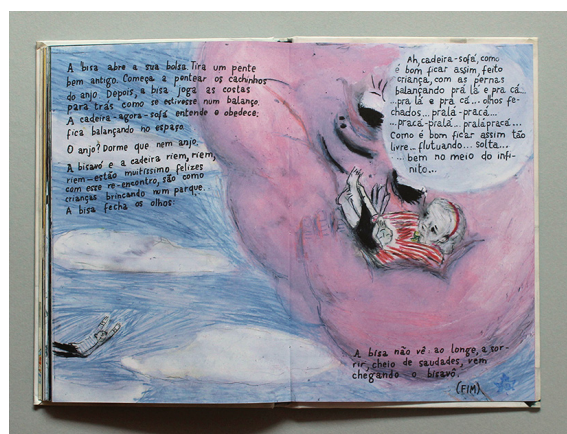
A cadeira que queria ser sofá - páginas 48-49

Já nos outros dois contos, os finais podem ser mutáveis consoante as diferenças de pontos de vista. No conto *Espanto Feliz*, os raios do sol que se transformam em bebês e descem para a Terra podem ser interpretados pelo leitor como uma nova vida repleta de esperança para um lugar onde não havia só escuridão.



A cadeira que queria ser sofá - páginas 28-29

No conto *A cadeira que queria ser sofá* apresenta em sua dupla-página final a bisavó deitada na cadeira que agora é uma nuvem, cadeira-sofá. Elas se entreolham e sentem uma grande felicidade. Porém, a ilustradora coloca o bisavô chegando, dando espaço para a construção mental de uma narrativa decorrente deste reencontro que está próximo de acontecer, mas que não é apresentado no álbum ilustrado.



A cadeira que queria ser sofá - páginas 94-95

Fragmentação

- Reação contra a tentativa de unificar e sintetizar como uma imposição de ordem;
- Impossibilidade de gerar uma totalidade e integridade;
- Contradição de significados;
- Opiniões finais livres;
- Narrativas que se posicionam à margem sem justificação.

Apesar de todos os álbuns analisados possuírem abertura para opiniões finais livres, a característica da fragmentação, em que o álbum ilustrado reage contra a tentativa de unificar e sintetizar como uma imposição de ordem, pode ser melhor evidenciada em álbuns ilustrados como *Bárbaro*, em que é possível encontrar uma contradição de significados no momento final em que é revelado para o leitor, ironicamente, que a história não trata de um guerreiro e sim de uma criança e seu momento de imaginação no carrossel.

Quando o pai retira a criança do brinquedo também é possível interpretá-lo como a figura divina que escolhe e determina o destino de seus filhos. Porém, esta interpretação fica à margem, não foi ditada pelo autor para que fique em aberto a interpretação do leitor, pois uma imagem pode possuir um sentido para cada pessoa com diferentes referências culturais, etárias, sociais e geográficas.

Segundo a opinião do autor, diferentes idades trazem diferentes interpretações, que possibilitam que a leitura de *Bárbaro* seja universal. “Acredito que a literatura infantil não exclui o adulto. A literatura infantil inclui a criança. É como se eu estivesse numa palestra e, se lá tivesse uma criança, eu tivesse o cuidado de me expressar claramente, não facilitando o conteúdo de maneira simplória, mas pensando no tipo de imagem ou determinado tipo de palavra que usaria. O que eu chamo de literatura infantil serve para adultos também” (MORICONI *cit. por* Blogletrinhas)



Bárbaro - páginas 40-41

Capital é um bom exemplo de unidade fragmentada e propõe o olhar para a margem ao tratar de conceitos como traição, ambição, degradação, contribuindo para um primeiro entendimento sobre a autofagia do capitalismo através da utilização de símbolos que ampliam o sentido da narrativa, como os detalhes de sátira social e política que podem ser observados nas duplas-páginas abaixo, em que o porco mealheiro morde a perna de um personagem vestido em traje formal e a seguir indivíduos que na sociedade requerem cuidados especiais, como o idoso, a gestante, e a criança dirigem-se em uma esteira rolante, símbolo da linha de produção industrial, destinada a alimentar o porco, símbolo do capitalismo.



Capital - páginas 24-25



Capital - páginas 28-29

Descanonização

- Surgimento de pequenas narrativas que representam outras vozes culturalmente diferentes;
- Renúncia a crenças históricas fundamentais sobre valores, verdades, progresso e razão que as autoridades manifestam.

A característica da descanonização também está evidente em todos os álbuns analisados, pois foram desenvolvidos a partir de pequenas narrativas e temas aparentemente simples como um sonho, um guerreiro, uma palmeira, crianças, aprender a dançar, um beijo e até mesmo a ambição e a morte, que permitiram a criação de enredos desviados de uma explicação totalizadora do mundo.

No álbum ilustrado *A força da palmeira*, o final simplificado, em que o vilão vira as costas e vai embora sem grandes explicações o deixa aberto para inúmeras interpretações e para a construção de outros finais, de acordo com a origem e experiência de cada leitor.



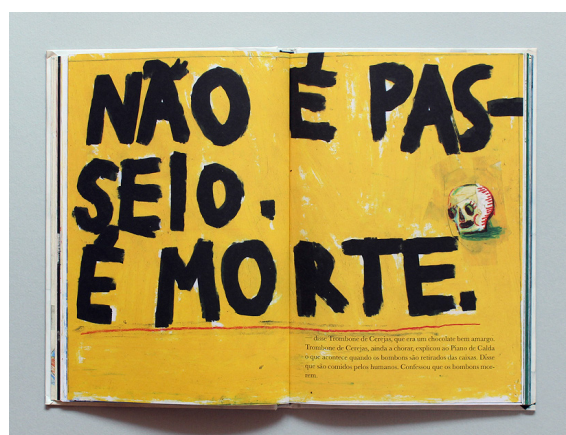
A força da palmeira - páginas 44-45

A renúncia em relação à história sobre valores, verdade, progresso e razão, pode ser fortemente evidenciada no álbum *Mil e uma estrelas* em que o ogro gigante não tem coragem para lidar com a escuridão, enquanto a menina possui coragem não só para enfrentá-lo como também para ajudá-lo com relação a este medo.



Mil e uma estrelas - páginas 28-29

Os contos do álbum ilustrado *A cadeira que queria ser sofá* também se expressam através da característica da *descanonização*, além do texto não possuir uma coerência única no seu significado e nem um desfecho concreto que possibilitem ao leitor a conclusão da história. O tema da morte no mesmo livro é trabalhado de forma simples, afastando-se do luto, contrariando a aceitação incondicional de crenças religiosas ou culturais pré-determinadas



A cadeira que queria ser sofá- páginas 40-41

Ironia

- Dificuldade de compreensão automática;
- • Duplo sentido;
- • Níveis de significados e codificação.

As três características anteriores, *indeterminação*, *fragmentação* e *descanonização* levam à *ironia* através da codificação que dificulta a compreensão automática. Todos os álbuns ilustrados analisados possuem diferentes níveis de significados em que diversificam a compreensão de cada leitor.

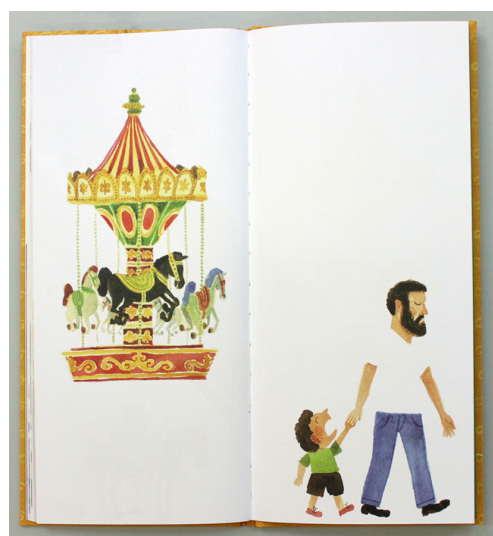
Em *Bárbaro*, o leitor acompanha a jornada do bravo guerreiro que não teme nenhum mal, e se surpreende ao final do livro em que o *Bárbaro* parado em seu cavalo olha para o céu e fica aterrorizado com algo que o leitor ainda não sabe o que é. Então, aparece a figura de Deus, ou um gigante, mas que na realidade é o pai que retira a criança do carrossel. Esta conclusão não é um final feliz, mas irônico, que até pode provocar risos no leitor, ao descobrir que toda a viagem do guerreiro era apenas fruto da imaginação da criança no brinquedo.



Bárbaro - páginas 38-39



Bárbaro - páginas 40-41



Bárbaro - páginas 42-43

Em *A força da palmeira* pode ser encontrado ironia na forma como a palmeira reage ao mal que o vilão provoca, e ao invés de se submeter ao peso da dificuldade, torna-se mais forte fazendo com que o vilão se vá.



A força da palmeira - páginas 38-39



A força da palmeira - páginas 42-43

Dança possui ironia nas imagens sem palavras que contam a narrativa, como também no enredo, em que apresenta a diferença entre a personalidade, os traços e o peso da figura masculina que não consegue sair do chão enquanto a figura feminina ou as outras pessoas que flutuam ao se entregarem à leveza da *Dança*.



Dança - páginas 08-09



Dança - páginas 16-17

Capital além de possuir duplo sentido e níveis de significação fortemente evidenciada ao tratar do tema Capitalismo e sua autofagia que engole todo o mundo, tema que foi abordado na característica da *fragmentação*. Também possui ironia nas duplas-páginas abaixo onde apresentam o porquinho mealheiro como animal doméstico e a sua relação com o seu dono, à medida que ambos foram crescendo.



Capital - páginas 14-15



Capital - páginas 16-17

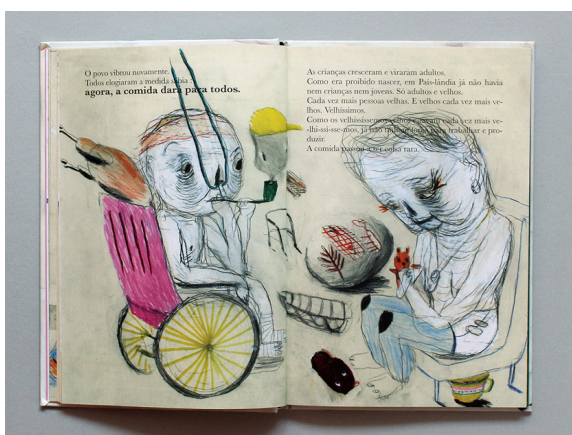


Capital - páginas 18-19

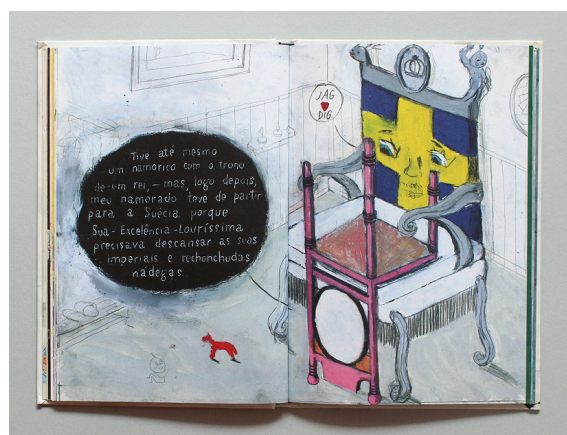


Capital - páginas 20-21

Em *A cadeira que queria ser sofá*, além de possuir ironia nos desfechos inexistentes, assunto tratado na característica da *indeterminação*, possui duplo sentido provocado pela representação de cenas que podem possuir interpretação complexa para alguns leitores. Como por exemplo, na dupla página 20-21 em que são apresentados idosos com algumas incapacidades devido à idade avançada e a proibição de morrer pronunciada pelo rei. Da mesma forma, na página 54-55, podemos verificar a ironia quando a ilustradora brinca com os olhares de leitores mais experientes, ao narrar o namorico da cadeira com o trono do rei e ilustra as cadeiras sobrepostas que podem ser interpretadas como uma posição sexual.



A cadeira que queria ser sofá - páginas 20-21



A cadeira que queria ser sofá - páginas 54-55

A antropomorfização verbal e visual dos personagens é um recurso metaficcional utilizado no álbum ilustrado, e provoca ironia através da simbolização que ajuda a estabelecer uma distância necessária para que parte das crianças leitoras ou ouvintes possam gerir o assunto da morte ao invés de falar diretamente dele.



A cadeira que queria ser sofá - páginas 10-11

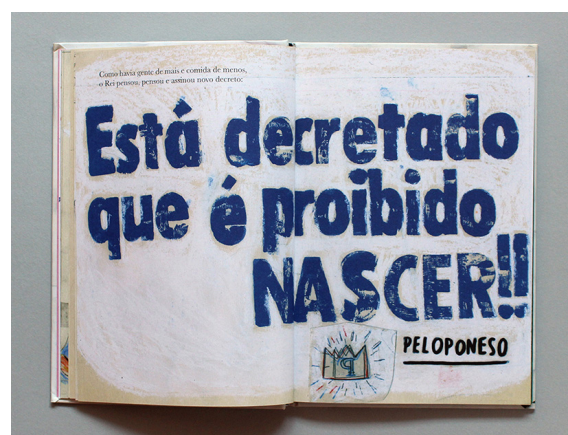


A cadeira que queria ser sofá - páginas 74-75

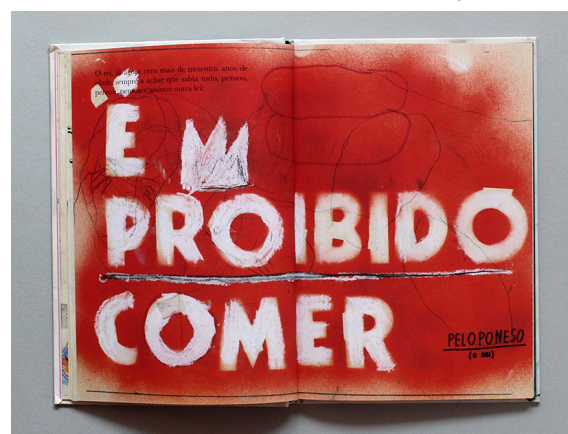
A presença do *nonsense* também é provocador de ironia e pode ser encontrado no conto *O espanto feliz*, na falta de sentido dos decretos do rei nas duplas-páginas a seguir.



A cadeira que queria ser sofá - páginas 14-15



A cadeira que queria ser sofá - páginas 18-19



A cadeira que queria ser sofá - páginas 22-23

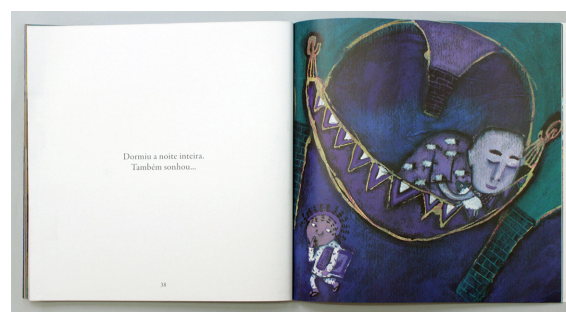
Hibridização

- Dissolução dos limites;
- Afastamento das diferenças;
- Presença de paródia e pastiche que tornam outras obras disponíveis a todos;
- Intertextualidade;
- Artefatos híbridos.

Nos álbuns ilustrados analisados é possível encontrar intertextualidade em vários casos, mas ela é mais evidente no álbum *Mil e uma estrelas*, que poderia ser apenas a história de uma menina que contava estrelas e histórias, porém a autora fala sobre o medo e a coragem através da intertextualidade, recorrendo à personagem de Xerazade, a astuta Rainha que após casar com o Rei e prometida a ser executada no dia seguinte, põe em prática um plano para fugir do destino final. Ela conta para o Rei cada dia uma história, e ao raiar o dia interrompe a narrativa no momento mais empolgante da história, que envolve o Rei de uma curiosidade enorme fazendo com que ele dia após dia queira ouvir novas histórias e assim não mata a Rainha. Assim como a Xerazade da lenda, a menina do conto de Marilda Castanha conta histórias para o Ogro Gigante, mas neste caso, é ele que tem de ganhar coragem para enfrentar o medo do escuro.



Mil e uma estrelas - páginas 38-39

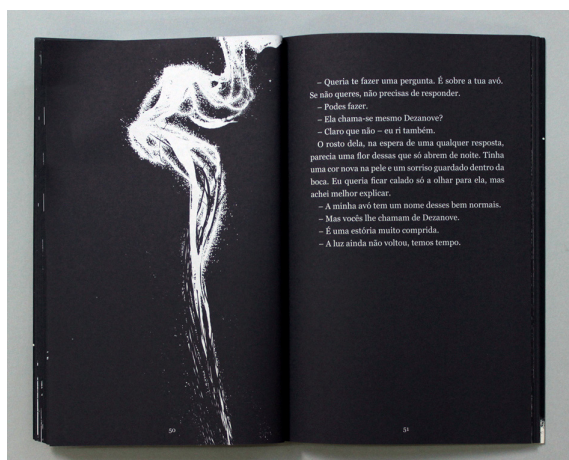


Mil e uma estrelas - páginas 40-41

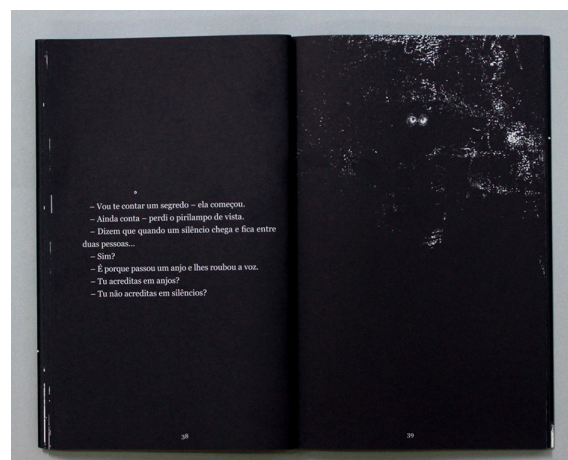
Em *Uma escuridão bonita*, o autor faz referência a história da *AvóDezanove* (dupla-página 50-51) que obteve este nome devido a um dedo do pé amputado, ficando com apenas dezanove dedos no pé, narrada em outro livro do mesmo autor, *AvóDezanove e o Segredo do Soviético*, publicado em 2008 pela editora *Caminho*.

Outro exemplo de intertextualidade neste álbum é quando o autor Ondjak homenageia Silvio Rodriguez, músico cubano, ao citar o trecho da música (dupla-página 38-39)

Ángel para un final (2008): “Dizem que quando um silêncio chega e fica entre duas pessoas... é porque passou um anjo e lhes roubou a voz”.



Uma escuridão bonita - páginas 50-51



Uma escuridão bonita - páginas 38-39

No álbum ilustrado sem texto *Capital* pode ser encontrado intertextualidade tanto no título que faz referência ao livro *Capital* de Karl Marx (1867), como na representação da figura que oferece o mealheiro de presente para a criança similar às imagens caricatas dos novos ricos ou magnatas.



Capital - páginas 06-07

No conto *O piano de calda*, em *A cadeira que queria ser sofá*, há um momento em que a ilustradora promove intertextualidade agregando à ilustração uma imagem de um quadro de Noel Rosa, grande compositor sambista brasileiro, boêmio, morto prematuramente aos 26 anos, que compôs uma música chamada *Festa no Céu* que se julga ter uma ligação com o conto, já que os bombons têm o formato e nomes de instrumentos musicais. Perceptível apenas a olhares experientes e conhecedores da figura do compositor brasileiro.



A cadeira que queria ser sofá - Páginas 38-39

O álbum *A força da palmeira* pode ser considerado um artefato híbrido por ser uma adaptação do conto popular africano em que a autora/ilustradora busca, através da relação palavra-imagem-suporte, transmitir o que era contado há várias gerações por transmissão oral. Ao falar sobre a força com que as raízes se desenvolveram recorre a uma página desdobrável do suporte para conseguir expressar essa intensidade.



A força da palmeira - desdobrável



A força da palmeira - desdobrável

Já o álbum ilustrado *O barco dos sonhos* pode ser considerado um artefato híbrido, pois incorpora da banda desenhada as imagens sequenciais utilizadas para narrar os acontecimentos.

Assim como *A cadeira que queria ser sofá*, em que o conto de mesmo nome também mistura a linguagem do álbum ilustrado à linguagem da banda desenhada, pelo recurso assumido dos quadros sequenciais na ilustração.



O barco dos sonhos - páginas 28-29



A cadeira que queria ser sofá - 84-85

Desempenho e participação

- A autoridade dos autores é repassada para os espectadores e leitores;
- Leitor possui a responsabilidade de agregar sentido ao que é visto.

Todos os álbuns analisados foram concebidos em termo de desempenho e participação, assim como foi possível encontrar em todos os fatores de *indeterminação* e *fragmentação*, em que o sentido do álbum varia conforme a interpretação do leitor, fica evidente que a autoridade do autor foi repassada para o leitor.

No álbum ilustrado *O barco dos sonhos* existe a dificuldade de percepção imediata do que a narrativa representa, não só pelo fato de não possuir texto, mas também pelos detalhes e incógnitas presentes nas ilustrações que expandem sua interpretação, não sendo possível definir se se trata de uma relação entre avô e neto, sonho ou realidade, uma comunicação espiritual ou uma viagem no tempo.

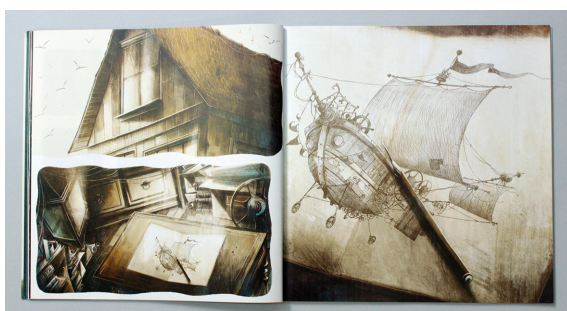
O álbum é dividido em cinco momentos. Num primeiro momento é apresentada a cena do velho, em *Tom* sépia e com os quadros orgânicos, conforme já foi dito na análise descritiva deste álbum ilustrado. A narrativa inicia com ele acordando (dupla-página 08-09), e ao sair de casa e caminhar pela praia, encontra uma garrafa (dupla-página 18-19) com um papel em branco em que ele mesmo desenha um barco voador (dupla-página 30-31). Ao terminar ele coloca o papel desenhado na garrafa (dupla-página



O barco dos sonhos - páginas 08-09



O barco dos sonhos - páginas 18-19



O barco dos sonhos - páginas 30-31



O barco dos sonhos - páginas 32-33

32-33) e deita novamente no mar. Ao voltar para casa já é noite e ele deita-se para dormir (dupla-página 38-39).

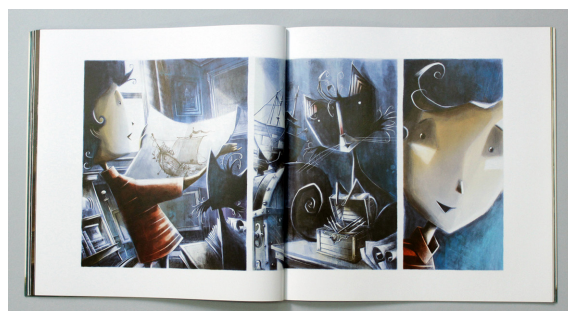


O barco dos sonhos - páginas 38-39

Em um segundo momento é apresentado a cena da criança na cidade, em *Tom* azul e quadros geométricos. Quando o menino chega em sua casa, ele encontra um envelope (dupla-página 48-49) com um desenho de um barco voador (dupla-página 52-53) no qual ele complementa desenhando ele mesma e seu gato a bordo do barco, quando termina, ele prende o desenho na cabeceira da sua cama e deita para dormir (dupla-página 58-59).



O barco dos sonhos - páginas 48-49



O barco dos sonhos - páginas 52-53



O barco dos sonhos - páginas 58-59

Já no terceiro momento são apresentados cenas que ocupam a dupla-página inteiramente, em tons sépia e azul misturados, em que a criança vai de barco voador ao encontro do velho e entrega a ele um envelope, pode-se dizer que neste momento está sendo narrado o sonho do velho e da criança.



O barco dos sonhos - páginas 62-63



O barco dos sonhos - páginas 74-75

No quarto momento, aparece o velho abrindo o envelope, a partir de alguns detalhes como a lua e o lampião aceso acredita-se que seja noite (dupla-página 76-77), na dupla-página a seguir (dupla-página 78-79) ele apaga a vela e volta a dormir.



O barco dos sonhos - páginas 76-77



O barco dos sonhos - páginas 78-79

Em seguida, em um quinto momento para finalizar a narrativa, aparece a criança abrindo a janela e acordando em sua casa (dupla-página 80-81) e depois uma garrafa a flutuar no mar (dupla-página 82-83).



O barco dos sonhos - páginas 80-81



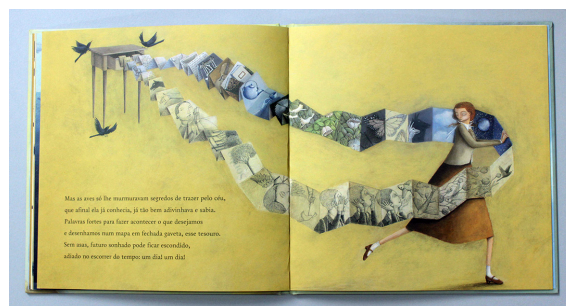
O barco dos sonhos - páginas 82-83

Rogério Coelho levou sete anos para terminar esta obra que pode ser apreciada por leitores de todas as idades, pois o autor deixou em aberto o argumento para que o leitor faça sua própria interpretação, como também a cada leitura o leitor acessar mais informações e mergulhar mais a fundo na narrativa.

Já em *Sonho com asas*, a presença do texto lírico e a utilização de metáforas pela narrativa incita o leitor, através da imaginação e fantasia, a quebrar as amarras e permitir-se buscar a essência espiritual para concretizar os próprios sonhos, estimulando-o a alcançar as expectativas desejadas, caso contrário, corre-se o risco de viver insatisfeito.



Sonho com asas - 08-09



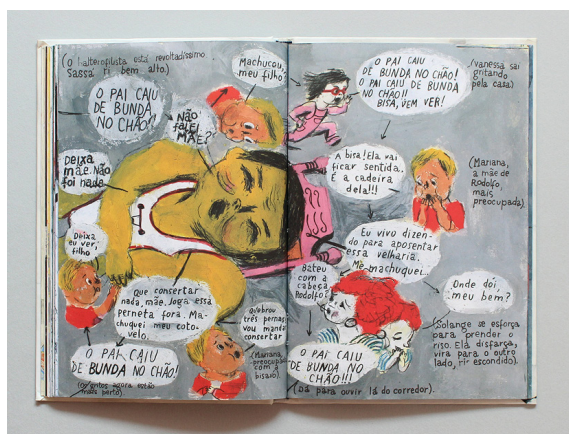
Sonho com asas - 24-25

As composições visuais da ilustradora “recorrem a tomadas de vista que ora nos oferecem uma perspectiva aérea (ponto de vista picado) ora nos coloca a olhar para cima na expectativa de completar a imagem sangrada em diversas páginas do livro” (Ata PNI 21ª edição) e assim renegando para o leitor/observador o adivinhar da continuidade do plano narrativo.

Interatividade

- Múltiplas camadas de significado.
- Requer um alto nível de envolvimento cognitivo do leitor;
- Informações controladas pelo leitor, oportunidade de fazer escolhas;
- Relação entre palavras e imagens atinge novos níveis de sinergia, as palavras tornam-se imagens e imagens tornam-se palavras;
- Gráficos em novas formas e formatos interativos (com texto, entre texto e leitor, e entre textos) não-linear e não-sequencial.

Assim como já foi mencionado, os álbuns ilustrados analisados possuem múltiplas camadas de significado, em que pode ser evidenciado com maior destaque no álbum ilustrado *A cadeira que queria ser sofá*, que requer um alto nível de envolvimento cognitivo do leitor para compreender melhor a relação que palavras e imagens estabelecem, pois em determinados momentos algumas palavras tornam-se imagens. Assim como também alguns gráficos se apresentam em novas formas, e a sequencialidade da leitura do texto exige um pouco mais de experiência para que seja compreendido.



A cadeira que queria ser sofá - 72-73



A cadeira que queria ser sofá - 86-87

O álbum ilustrado *Uma escuridão bonita* é uma história contada no escuro que através da relação palavra-imagem-suporte, a narrativa surge como *flashes* de luz que provocam no leitor um senso de controle sobre o que está sendo narrado, e além da interatividade, provoca uma conexão entre leitor-textos-personagens, como se o próprio leitor estivesse também no escuro, como no caso da cena em que o carro com farol aceso aproxima-se e reflete na parede imagens dando vida ao que o autor chama de “sessão de Cinema Bu”.



Páginas 76-77



Páginas 78-79



Página 80



Desdobrável fechado

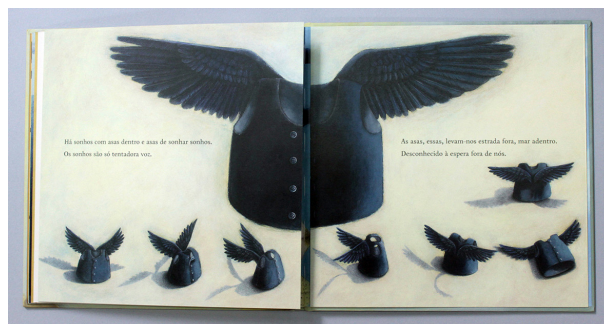


Desdobrável aberto



Página 81

Outros álbuns ilustrados analisados também recorrem ao suporte para tornar a leitura mais interativa, como no caso do álbum ilustrado *Um Sonho com asas*, em que no final o leitor pode acessar a um desdobrável com uma imagem complexa cheia de detalhes em que cada leitor pode interagir de maneira própria.



Um Sonho com asas - Páginas 28-29



Um Sonho com asas - desdobrável

Os álbuns ilustrados sem texto também promovem interatividade através da leitura do texto visual, em que o tempo de leitura pode variar de acordo com a interação do leitor, quer pelo tempo despendido na observação de cada detalhe, pela cadência do folhear da página, quer pela sua releitura. No caso do álbum ilustrado *O barco dos sonhos*, o ilustrador desenvolveu as ilustrações com muita riqueza de detalhes, o que pode fazer com que o leitor fique em cada dupla-página um tempo maior para observá-los e retirar os seus múltiplos significados.



O barco dos sonhos - Páginas 32-33



O barco dos sonhos - Páginas 50-51

Conectividade

- Dá voz a vozes antes não ouvidas;
- Deixa lacunas para o leitor refletir;
- Conectividade entre leitores em momentos e lugares diferentes;
- Múltiplas camadas de significado e uma variedade de perspectivas;
- Senso de comunidade ou construção de mundos sociais;
- Inclui organização e formato não-linear.

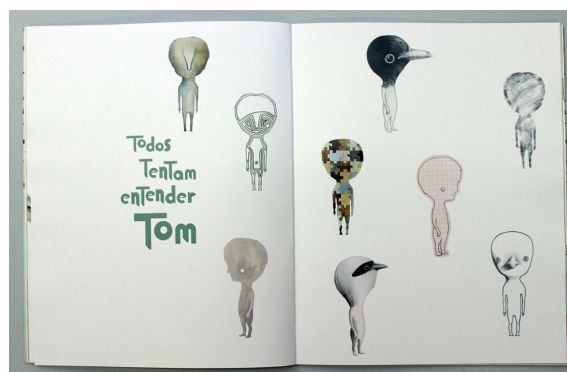
Os álbuns ilustrados sem palavras *O barco dos sonhos*, *Bárbaro*, *Dança* e *Capital*, pelo fato de não possuírem textos, podem promover a conectividade entre as crianças e outros leitores durante a leitura compartilhada pois deixa espaço e lacunas para que possam interferir.

Apesar de ser encontrada não só nos álbuns ilustrados sem palavras, a *conectividade* pode ser percebida em outros livros que foram analisados devido ao fato de possuírem múltiplas camadas de significado e uma variedade de perspectivas.

No caso do álbum ilustrado *Tom* o autor descreve o personagem a partir do ponto de vista do irmão. Tom é uma criança com autismo, mas em nenhum momento isto está descrito no álbum ilustrado, o que permite ao leitor a conexão com o personagem em que possa se enxergar na figura de Tom ou também na figura do irmão, ou ver-se a si mesmo nos momentos de silêncio e contemplação.



Tom - Páginas 12-13



Tom - Páginas 16-17

Os álbuns ilustrados sem texto, para além de promoverem a conectividade a partir das imagens, pela interação entre detalhes visuais e posicionamento na página, no álbum *Dança*, é possível encontrar igualmente determinadas informações nas ilustrações que exigem do leitor astúcia para as descodificar, como por exemplo o traçado das personagens e as cores utilizadas na sua representação. Estes pormenores são fundamentais, já que a alteração do traçado e da cor oferecem indícios importantes para a descodificação da narrativa, que podem ser descobertos nas primeiras folhas ou apenas numa releitura dependendo do tipo de leitor.



Dança - Páginas 18-19



Dança - Páginas 20-21

Acesso

- Limites alterados;
- Tratam de assuntos previamente proibidos;
- Quebra de barreira a informações antigas;
- Configurações anteriormente ignoradas;
- Personagens retratados de maneiras novas e complexas;
- Diversidade de opiniões e oportunidade anteriormente inacessíveis;
- Terminações não resolvida;
- Novos tipos de comunidades são gerados.

Dentre o conjunto de álbuns ilustrados analisados todos possuem a característica *acesso*, pelo fato de possuírem evidentes algumas das características anteriormente tratadas que revelam os níveis de interpretação e permitem o acesso de todos sem limites, portanto esta característica está fortemente ligada à questão da expansão da audiência do álbum ilustrado.

O álbum ilustrado *A cadeira que queria ser sofá* possui de forma bastante evidente a atuação da característica da *Radical Change Theory*, onde acesso e limites são alterados e barreiras antigas são quebradas, não só por tratar do assunto morte, pois considera a personalidade das crianças sem tratá-las como meros alvos de pedagogias moralistas, juntamente com os seus finais não resolvidos: no primeiro conto há o reinado onde um rei inconsolado com a morte da filha decreta leis *malucas*



A cadeira que queria ser sofá - Páginas 24-25



A cadeira que queria ser sofá - Páginas 44-45

que desconfiguram o reinado (dupla-página 24-25), no segundo conto, uma família de bombons vivem assombrados pela morte ao serem comidos por crianças (dupla página 24-25) e no terceiro conto, uma cadeira que relata sua vida, seu desejo de ser sofá, até o dia de sua morte em que é queimada em uma fogueira (dupla-página 86-87).



A cadeira que queria ser sofá - Páginas 86-87

O álbum ilustrado sem palavras *Capital* permite o acesso do leitor ao tema da devastação do capitalismo mesmo se o leitor ainda não souber o que significa capitalismo, tomando como ponto de partida apenas pelo título e imagem da capa. O porco mealheiro é um personagem complexo que apresenta configuração inesperadas à medida que o porco se alimenta de pessoas até o atordoante final em que ele engole o planeta terra.



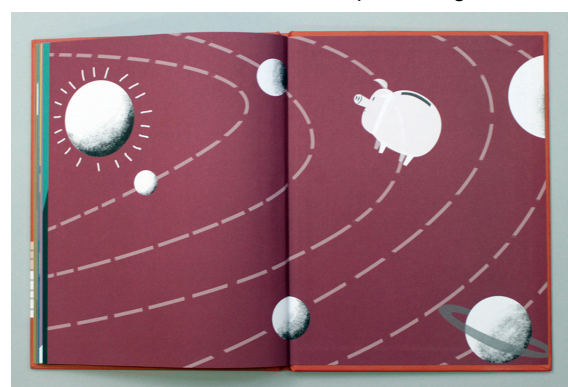
Capital - Páginas 32-33



Capital - Páginas 34-35



Capital - Páginas 36-37



Capital - Páginas 38-39

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso atravessado ao longo deste trabalho seguiu uma ordem natural de absorção de conhecimento. À medida que a pesquisa exigia, a busca de informações sobre o tema levou a um maior aprofundamento na teoria sobre o álbum ilustrado, que contribuiu para aumentar cada vez mais a admiração da autora pelo tema e pelo objeto de estudo.

A conceituação desenvolvida nos três primeiros capítulos foi essencial para a delimitação e compreensão do objeto. No primeiro, foram abordadas sua designação, categorização e diferenciação em relação a outros tipos de livros, além dos principais elementos que o definem, como as características de sua materialidade, das ilustrações e do texto verbal, quando presente. Porém, como o álbum ilustrado ultrapassa a ideia de uma mera combinação desses elementos básicos, foi necessário compreender como eles se relacionam e transmitem o sentido pretendido através dessa interação.

Este estudo parte do pressuposto de que o álbum ilustrado foi tradicionalmente concebido para pré-leitores e leitores iniciantes; contudo, esse receptor criança não exerce seu papel passivamente, pois, através da imaginação, cria e complementa as mensagens emitidas. De fato, a compreensão do conteúdo pela criança é limitada e essa competência deve ser estimulada por meio da experiência literária que resulta da relação entre o que o autor oferece e a interpretação do leitor; dessa forma os resultados são sempre diferentes e dependentes das experiências anteriores. O aprendizado contínuo capacita as crianças com um repertório que permite alargar o número de interpretações, à medida que a percepção dos sistemas visuais e verbais se torna mais independente e traz mais prazer ao ato da leitura.

O segundo capítulo aprofundou o entendimento do conjunto de interações entre a linguagem visual, a linguagem verbal e o suporte, nomeados como recursos narrativos, e de como estabelecem relações formais, espaciais, temporais e semânticas para a emissão da mensagem. Diante do reconhecimento desses recursos narrativos como atribuições canônicas do álbum ilustrado, interessou compreender como a influência pós-moderna e a cultura digital atuaram sobre ele e transformaram a estrutura narrativa, o formato e conseqüentemente a recepção leitora. Para isso, foi necessário perceber

o álbum ilustrado em relação a um fenômeno cultural que vai além do enquadramento temporal e, pode-se dizer, como Sipe (2008), que se encontra em um *continuum* de pós-modernismo.

O estudo apoiou-se em vários autores para a compreensão das características essenciais do pós-modernismo, descritas por Lewis (2001) e Ortega (2005) como: indeterminação, fragmentação, descanonização, ironia, hibridização e desempenho e participação. Ortega (2005), por sua vez, distingue os conceitos de pós-modernismo, associado a um momento cronológico, e de metaficção, definida como uma manifestação a-histórica que se intensificou na literatura pós-moderna e continua na contemporaneidade na utilização de recursos narrativos metaficcionais, a contrariar um certo senso comum de que os álbuns ilustrados são narrativas simplistas.

Além da influência do pós-modernismo no álbum ilustrado, o capítulo também ressaltou o estudo de Dresang (2008) que distingue as mudanças pós-modernas das que ocorreram por influência da *Radical Change Theory* (Teoria da Mudança Radical), proposta com base nos princípios da cultura digital: interatividade, conectividade e acesso.

Tanto a *Radical Change Theory* quanto o pós-modernismo trouxeram mudanças e inovações ao álbum ilustrado e promovem um tipo de interação em que o leitor adquire uma posição mais ativa, é convidado a interpretar a narração ou mesmo a ser um coautor na construção desta mesma narrativa. O estudo dessas características foi importante para a construção da ferramenta de análise crítica dos objetos de estudo selecionados e para auxiliar a responder às questões iniciais do projeto.

Diante dessas transformações do álbum ilustrado, no terceiro capítulo aprofundou-se a questão da audiência e de sua expansão devido à presença, nos álbuns ilustrados pós-modernos, de mensagens metafóricas que oferecem múltiplas possibilidades interpretativas em diferentes níveis. Se por um lado se pode dizer que algumas dessas mensagens são dificilmente compreendidas pelas crianças em uma primeira leitura, por outro se pode afirmar que estes diferentes níveis de significação são claramente um apelo a um público adulto cuja experiência mais alargada os decifra e usufrui da leitura.

Este capítulo ajudou a perceber como os álbuns ilustrados, tradicionalmente concebidos para crianças, além da presença do adulto no acesso e mediação entre o livro e a criança,

entrelaçam, no momento da leitura, diferentes níveis cognitivos e originam diferentes narrativas dependentes do leitor; alguns adultos, por possuírem uma compreensão mais alargada da mensagem dos álbuns com características intergeracionais, têm-se tornado consumidores para satisfação pessoal. Essa perspectiva vai ao encontro do termo *allalderslitteratur* utilizado na Noruega desde 1980 para definir a literatura para a infância como literatura dedicada a todas as idades.

Após o embasamento teórico dos três primeiros capítulos, a quarta parte iniciou-se por desenhar uma ferramenta para a análise dos objetos de estudo, baseando-se em ferramentas de análises de outros autores. Com o intuito de investigar os recursos narrativos metaficcionais presentes nos álbuns ilustrados que contribuem para a expansão da audiência, foram escolhidos para constituir o corpo de estudo dez álbuns que já haviam sido selecionados pelos respectivos prêmios segundo critérios como originalidade, valor estético, capacidade de execução e expressão de conceitos.

A análise dos objetos de estudo dividiu-se em dois momentos: uma primeira análise, direcionada pelo levantamento das características descritivas e interpretativas, que permite ver os álbuns ilustrados sob olhares mais atentos em busca de detalhes que revelem não só as características formais, espaciais, como também semânticas e narrativas.

Já a segunda análise, que consiste na identificação das características essenciais pós-modernas descritas por David Lewis (2001) e da perspectiva da *Radical Change Theory* de Dresang (2008) consideradas relevantes no alargamento da audiência do álbum ilustrado, busca responder as questões principais deste estudo enunciadas na introdução:

- Como a influência do pós-modernismo, da metaficção e da cultura digital contemporânea evidenciada pela *Radical Change Theory* (DRESANG, 2008) atuam nos recursos narrativos e estimulam o leitor a exercer um papel ativo, a conectar informações e a configurar-se como um tipo de leitor pós-moderno?
- Qual o papel dos diferentes recursos narrativos metaficcionais presentes numa amostra de álbuns ilustrados premiados do Brasil e Portugal na construção de significados que extrapolam o público histórico do álbum ilustrado – a criança?
- Quais os recursos narrativos metaficcionais adotados pelos autores-criadores que expandem sua audiência e nos possibilitam refletir sobre o álbum ilustrado enquanto artefato intergeracional?

A partir dessa análise foi possível tirar as seguintes conclusões:

No conjunto dos álbuns analisados, todos eles possuem, em diferentes níveis, as características essenciais pós-modernas. Contêm narrativas com desfechos abertos, que possibilitam opiniões finais livres e reagem contra o predomínio da razão e contra a tentativa de uma imposição de ordem que busca unificar os significados. Ao renunciar a crenças históricas sobre valores expressados por narrativas canônicas evidenciam as características de indeterminação, fragmentação e canonização, que conduzem em muitos dos casos ao uso da ironia e acrescentam complexidade à decodificação da narrativa verbal e visual, através de metáforas com diferentes níveis de significação e utilização de formatos híbridos, com a presença de intertextualidade, que afastam as diferenças, dissolvem os limites etários e tornam as obras mais inclusivas. Essas características diversificam os seus leitores e oferecem a estes a possibilidade de interagir ativamente na interpretação dos álbuns ilustrados.

Também são evidentes nos casos analisados as características influenciadas pela cultura digital em que os artefatos possuem múltiplos níveis de significado e informações que podem ser controladas pelo leitor, requerendo um nível de envolvimento cognitivo. As narrativas destes álbuns ilustrados oferecem oportunidades de fazer escolhas, um tipo de envolvimento que consideramos estar muito próximo da interação de adultos e crianças com plataformas digitais, quer pela sublimação de algumas das suas características, quer pela mimetização de elementos gráficos ou estrutura de organização espacial que se assemelham por vezes aos formatos interativos digitais.

Os álbuns analisados geram senso de comunidade devido à variedade de perspectivas interpretativas e promovem acesso, através das narrativas com variados níveis de interpretação; ao tratar de assuntos que previamente eram pouco comuns, quebram barreiras antigas, gerando diversidade de opiniões e assim tornam-se mais próximos das realidades vivenciadas tanto por crianças quanto por adultos.

Apesar dos prêmios reconhecerem as obras estudadas como adequadas ao público infantil e juvenil, todos os álbuns analisados transgridem as fronteiras convencionais criadas arbitrariamente para distinguir livros infantis e livros para adultos e permitem conferir aos álbuns ilustrados uma nova definição de audiência, mais expandida para um público intergeracional e que vai ao encontro da designação de literatura *Crossover* proposta por Beckett (2012).

No fim deste trabalho, surge a vontade de tornar em prática o que até aqui foi abordado de forma teórica, por meio do desenvolvimento de projetos de cunho pessoal ou profissional que levem em conta a existência deste público variado do álbum ilustrado. A vontade de criar agora terá de ser pensada também para satisfazer a esse leque mais amplo de leitores, através de obras que apresentem recursos narrativos com múltiplos níveis de significados, que possam ser inovadoras e que, de alguma forma, desafiem o público, afastando a suposição generalizada de que os álbuns ilustrados proporcionam experiências ricas e prazerosas de leitura apenas para as crianças.

BIBLIOGRAFIA

ALEIXO, Eliette Aparecida (2014) - **Palavras e imagens que tecem histórias: Ilustradores/escritores e a criação literária para a infância**. Tese de doutoramento. Faculdade de Educação da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

ANDRADE, Carlos Drummond de (1944) - **Literatura infantil. Confissões de Minas. Literatura**. Obra completa. Rio de Janeiro: América Editora.

ANSTEY, M., & BULL, G (2009) - **Developing new literacies: Responding to picturebooks in multiliterate ways**. in J. Evans (Ed.), *Talking beyond the page: Reading and responding to picturebooks* (pp. 26–43). London and New York: Routledge.

BECKETT, Sandra L. (2009) - **Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives**. New York: Routledge.

BECKETT, Sandra L. (2012) - **Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages**. London: Routledge.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. ABDALA JR, Benjamin (1982) - **Ziraldo/seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico**. São Paulo: Abril Cultural.

DEFOURNY, Michel (2004) - **Minimalisme et littérature de jeunesse**. Lectures: Centre de Lecture Publique de la Communauté Française de Belgique, n°137. pp.46-50. Liège: Les Ateliers du Texte.

DONDIS, D. A. (1991) - **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes.

DRESANG, Eliza T. (2008) - **Radical Change Theory, Postmodernism, and Contemporary Picturebooks**. in SIPE, L.R. e PANTALEO (ed.) – *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, New York: Routledge.

DURAN, Teresa (2009) - **Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles**. Barcelona: Octaedro.

FISHER, Douglas e FREY Nancy (eds) (2008) - **Teaching Visual Literacy: Using Comic Books, Graphic Novels, Anime, Cartoons, and More to Develop Comprehension**. Thousand Oaks: Corwin.

FONSECA, Luís Filipe Leal Ferreira (2013) - **A Importância do Ilustrador no Processo do Livro**. Tese de doutoramento. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP).

HUNT, Peter (2010) - **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naif.

ISER, W. (1978) - **The act of reading: A theory of aesthetic response**. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

KRESS, G., & van LEEUWEN, T. (2006) - **Reading images: The grammar of visual design**. London: Routledge.

LEE, Suzy (2012) - **A trilogia da margem**. São Paulo: Cosac Naif.

LEWIS, D. (2001) - **Reading contemporary picturebooks: Picturing text**. New York: Routledge-Falmer.

LEWIS, D. (2009) - Foreword. *in* J. Evans (Ed.), **Talking beyond the page: Reading and responding to picturebooks** (pp. xii–xviii). London and New York: Routledge.

LINDEN, Sophie Van der (2011) - **Para ler o álbum ilustrado**. São Paulo: Cosac Naif.

MOURÃO, S. (2011) - **Apontamentos sobre a flexibilidade na relação imagem palavra no livro-álbum**. Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e juventude], 21-22, 54–63. Porto: Porto Editora

NIKOLAJEVA, Maria (2008) - **Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks**. *in* SIPE, L.R. e PANTALEO (ed.) - **Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality**. New York: Routledge.

NIKOLAJEVA, Maria, & SCOTT, Carole (2011) - **Livro Ilustrado: Palavras e Imagens**. São Paulo: Cosac Naif.

NODELMAN, Perry (1988) - **Words about pictures: The narrative art of children's picture books**. Georgia: University of Georgia Press.

NODELMAN, Perry (2010) - **Las narrativas de los libros-álbum y el proyecto de la literatura infantil** in COLOMER, Teresa, KÜMERLING-MEIBAUER, Bettina; SILVA-DÍAZ, Cecília, *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*, Barcelona: Banco del Libro.

NODELMAN, Perry (2010) - **Las narrativas de los libros-álbum y el proyecto de la literatura infantil** in COLOMER, Teresa, KÜMERLING-MEIBAUER, Bettina; SILVA-DÍAZ, Cecília, *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*, Barcelona: Banco del Libro.

ORTEGA, Maria Cecilia Silva-Díaz (2005) - **Libros que Enseñam a Ler: Albumes Metaficcionais y Conocimiento Literário**. Tese de doutoramento. Universidade de Barcelona. Disponível em <<http://www.tdx.cat/handle/10803/4667>>, [consult. em 09 de maio de 2017].

PARMEGIANI, Claude-Anne (1989) - **Les Petits Français illustrés, 1860-1940**. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, col. Bibliothèques.

RAMOS, Ana Margarida (2010) - **Literatura para a infância e ilustração: Leituras em diálogo**. Porto: Tropelias e Companhia.

RAMOS, Ana Margarida (2011) - **Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo** in Roig Rechou, Blanca-Ana, Soto López, Isabel & Neira Rodríguez, Marta (coord.), *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)*, Vigo: Xerais, pp. 13-40.

SANTOS, Rui Paulo Vitorino dos (2015) - **O influxo da mudança no álbum ilustrado: A influência da gramática digital**. Tese de doutoramento. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP).

SARAIVA, José Manuel Pinto (2013) - **O álbum narrativo em Portugal na passagem do século XXI: Um estudo sobre a relação entre a ilustração e o leitor modelo**. Tese de doutoramento. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP).

SIPE, L. (1998a) - **How picture books work: A semiotically framed theory of textpicture relationships**. *Children's Literature in Education*, 29(2), pp. 97–108. Netherlands: Springer.

SIPE, L. (1998b) - **IRA Outstanding dissertation award for 1998: The construction of literary understanding by first and second graders in response to picture storybook read-alouds**. *Reading Research Quarterly*, 33(4), pp. 376–378.

SOTTO MAYOR, G. (2014) - **Ilustração de livros de Literatura Infantojuvenil em Portugal [2000-2009]: tipificação, tendências e padrões de recetividade do público-alvo**. Tese de doutoramento. Universidade do Minho.

VIGOTSKI, L. V. (1934) - **Pensament i llenguatge**. Vic: Eumo, 1988.

SITES

PREMIO JABUTI disponível em <http://www.premiojabuti.com.br/wp-content/uploads/2017/06/ANEXO-I.pdf> [consult. em 10 de julho de 2017]

BLOGLETRINHAS disponível em <http://blogletrinhas.companhiadasletras.com.br/conteudos/visualizar/Um-bravo-guerreiro-sem-palavras> [consult. em 19 de julho de 2017]

ATAS

Ata da Reunião do Júri do *Prémio Nacional de Ilustração* 17a. Edição 2012

Ata da Reunião do Júri do *Prémio Nacional de Ilustração* 18a. Edição 2013

Ata da Reunião do Júri do *Prémio Nacional de Ilustração* 19a. Edição 2014

Ata da Reunião do Júri do *Prémio Nacional de Ilustração* 20a. Edição 2015

Ata da Reunião do Júri do *Prémio Nacional de Ilustração* 21a. Edição 2016